انتشارات دانشگاه تهران

موسیقی دورهٔ ساسانی

مهدی برکشلی

۱۳۲۶

چاپخانهٔ دانشگاه

انتشارات دانشگاه تهران

موسیقی دورهٔ ساسانی

مهدی برکشلی

۱۳۲۶

چاپخانهٔ دانشگاه

٣١٦٢

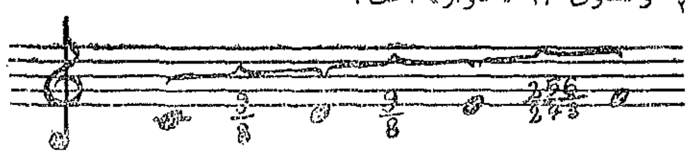
آغاز

چندی پیش رساله‌ای بنام «الموسیقی العربیه هی اصل‌الفن الموسیقی‌الغربی» از «ودیع صبرا» (۱) مدیر کنسرواتوار ملی لبنان بدستم رسید. این رساله در سال ۱۹۴۱ میلادی بطبع رسیده است ومؤلف محترم درآن بـانهایت مهارت روشن نموده است که دوقسم گام «دیاتنیك» و «فیزیك» (۲) که پایه واساس موسیقی مغرب زمین‌را تشکیل میدهند، درزمان «فارابی» موجود وازیکدیگر متمایز بوده‌اند. باین معنی که گام دیاتنیك در زمان «اسحق موصلی» موسیقی دان نامی عرب بتنهائی بکار میرفته است. ولـی از زمان فارابی تمایلی برای اجرای گام فیزیکی نیرایجاد شده و در زمان «صفی الدین» کامل گشته ورواج‌یافته است. بنابراین آنچنانکه شهرت داده‌اند «زارلن» (Zarlino) ایطالیائی مخترع گام فیزیکی نبوده بلکه یکی ازطـرفداران ومشوقین آن دراروپـا محسوب است. سیر تکامل این گام ازاینقرار است :

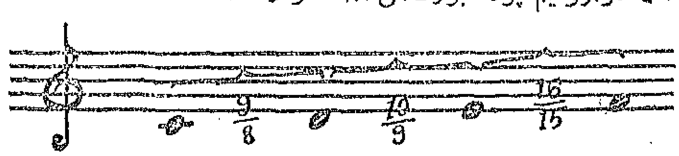
«دیدیموس» (Didyme) درسال ۶۰ بعدازمیلاد وجود «پردهٔ کوچك» (۱۰/۹) را

۱) ودیع صبرا مدیر کنسرواتورملی لبنان است و رئیس نمایندگی لبنـان در کنگرهٔ موسیقی عرب درمصر (۱۹۳۲) بوده است.

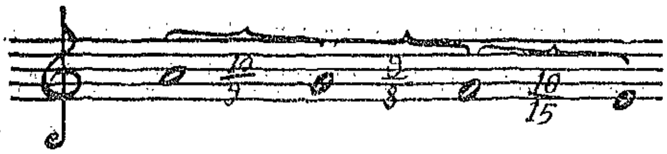
۲) گام دیاتنیك در هر «دانگ» (Tetracorde) (ذوالاربع برابر ۴/۳) دارای دو پردهٔ مساوی ویك نیم پرده بنام «لیما» (Limma) است وبگام فیثاغورث معروف است. هرپردهٔ آن برابر ۹/۸ و مساوی ۵۱ «ساوار» است. («ساوار» (Savart) کوچکترین واحد فـاصلهٔ موسیقی است وبرابر فاصلهٔ ایست که «لگاریتم» کسر معرف آن مساوی ۰۰۱ر۰ باشد) ونیم پردهٔ آن برابر ۲۵۶/۲۴۳ ومساوی ۲۳ «ساوار» است :



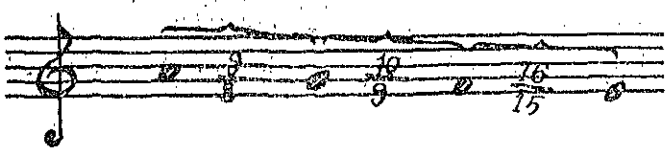
گام فیزیکی (Physique) یا گام طبیعی معروف بگام «اریستکسن» (Aristoxène) یا بقول فارابی «ارسطوخسنوسیه» درهردانگی دارای دونوع پرده، یکی «پرده بزرك» ۹/۸ ودیگری «پردهٔ کوچك» ۱۰/۹ ویك «نیم پرده بزرك» ۱۶/۱۵ است. پردهٔ بزرك آن برابر ۵۱ «ساوار» پردهٔ کوچك آن ۴۶ ساوار ونیم پردهٔ بزرك آن ۲۸ ساوار است :



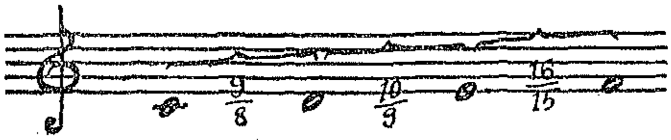
که معرف گام فیزیکی است ثابت نمود . ولی درهر «دانگ» (ذوالاربع) آنرا پیش از «پرده بزرگ» ($\frac{۹}{۸}$) بکار میبرد :



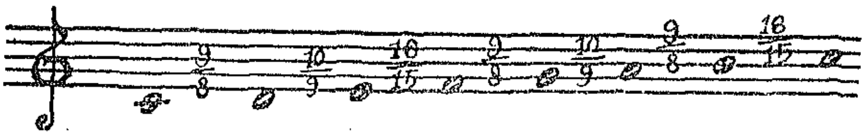
بعدها درقرن دوم میلادی «بطلمیوس» (Claude Ptolémée) منجم معروف یونانی اشتباه «دیدیموس» را تصحیح نمود و پردهٔ کوچك را پس از پردهٔ بزرك قرارداد:



درقرن دهم میلادی فارابی فاصله های دانگ فوق را معکوس کرد و نخستین بار دانك حقیقی گام فیزیکی را کشف نمود :



درقرن سیزدهم «صفی الدین» موسیقی شناس مشهوردانك فارابی را کامل ساخت ورواج داد :



چنانکه دردستگاههائی مانند «مجلس افروز» درست گام فیزیکی نواخته میشود وتنها درقرن شانزدهم است که «زارلن» (Gioseffo zarlino) برتری این گام را که شش قرن پیش از او بوسیله فارابی ساخته و بعد توسط صفی الدین کامل شده بود ، بر گامهای دیگر ثابت نمود .

همچنین ودیع صبرا اختراع «هـارمنی» (Harmonie) را بعربهـا منسوب میکند ، باین عبارت فارابی : «نعنی بالاصطحاب ، اشتراك علامتین اواکثر ، تنقرفی آن

واحد ، و بالموالفه نعنی اشتراك العلامات بحسب وصولها الی‌الاذن و کمال الاصطحاب والموالفه متوقف علی نسبته العلامات بین بعضها . . . »[1] استناد میجوید واورا نخستین کسی میداند که فکر ایجاد هارمنی را در موسیقی وارد نموده است . اظهار عقیده میکند که مقصود فارابی از «اصطحاب» همان «سازش» (Accord) واز «کمال‌الاصطحاب» و «کمال الموالفه» همان «خوش‌صدائی‌هارمنی» (Consonance harmonique) و «خوش صدائی‌ملدی» (Consonance mélodique) است. همچنین بصفی‌الدین اشاره میکند که دو قرن بعد از فارابی نیز موضوع «خوش صدائی ملدی» را بمیان آورده است . آنجاکه مینویسد : « ان بعض‌الابعاد تتفق مع بعضها عندما تضرب‌الواحدة تلوالاخری ، وهی لاتتفق اذا عزفت فی آن واحد . . »[2]

ودیع صبرا با این بحث خواسته‌است افتخار کشف گام‌فیزیکی و کشف هارمنی‌را بانحصار برای عربها محفوظ دارد .

چنانکه در انتهای رسالهٔ خود چنین‌آرزو میکند : « فعسی ان تعطی الموسیقی العربیه المقام الاول الذی تستحقه وان تعلن الاوساط الاروبیه الکبیره تفوق‌النظریات‌ الموسیقة العربیه وکونها اساس الموسیقی العصریة الحقیقی[3] »

نگارنده با شرکت در آرزوی ودیع صبرا سعی دارد نظر این محقق وهمچنین خوانندگان را بجواب این‌دو پرسش معطوف سازد :

۱) آیا سزاوار است فارابی وصفی‌الدین راکه هردوزائیدهٔ ایران وازبزرگترین دانشمندان عصر خود هستند ، بسبب اینکه بیشتر کتابهایشان را در اثر نفوذ سیاسی و

---

۱) مقصود از «اصطحاب» اجتماع دویاچندصدا است که باهم نواخته شوند ومنظور از «موالفه» ترکیب صداها است بترتیبی که بگوش میرسند و «کمال الاصطحاب» و «کمال الموالفه» بسته بنسبتهائی است که صداها بین هم دارند .

۲) صداهائی یافت میشوند که چون پی‌درپی نواخته شوند بگوش موافق آیند وچون باهم نواخته شوند نا موافق .

۳) امید است‌مقامی که درخورموسیقی عرب است‌بآن‌داده شودومرا کز بزرگ موسیقی اروپا تقدم نظریه‌های آنرا برموسیقی خود اعلان داشته وآنرا بعنوان اساس و پایهٔ موسیقی مغرب بپذیرند .

مذهبی عرب بر ایران بزبان عربی نوشته اند ، جزء افتخارات اعراب بشمار آورد ؟ [۱]

۲) بفرض آنکه آنها را عرب محسوب دارند آیا نظریه هاشان در موسیقی بر تمدن عرب استوار است ویا ریشه وسرچشمهٔ این نظریه ها را باید درتمدن ایران جستجو نمود ؟

از شرح تاریخ زندگی این موسیقی شناسان و اثبات اینکه آنها بیشتر ایرانی هستند تا عرب خود داری میکند و آنرا برعهدهٔ استادان تاریخ میگذارد ولی‌ازروی مدارك محققین غرب وشرق بطور اختصارمدلل میداردکه دست‌کم عقاید ونظریاتشان از تمدن ایران در زمان ساسانیان سرچشمه‌گرفته است .

مهدی برکشلی
شهریور ۱۳۲٤

---

۱) ودیع صبرا درصفحه ۲۳ ازرسالهٔ خود فارابی را زائیدهٔ ایران معرفی میکند : (né à wassij·perse) ، ولی‌گویا این نکته را دلیل برایرانی بودن او نمیداند .

صفی الدین ابوالفاخر عبدالمومن درسال ٦۱۳ هجری درشهرارومیه تولد یافته‌و باین سبب اوزا «صفی‌الدین ارموی» نیزمینامند ونه دربغداد چنانکه ودیع صبرا اورا بآنجا منسوب میکنند .

هنر ایران پایه و اساس موسیقی عرب است

۱ ـ در موسیقی ایران کمتر تحقیق شده است :

بین محققین مغرب و مستشرقین کمتر کسی است که راجع بموسیقی ایران تحقیقی بسزا کرده باشد. نمیدانم موسیقی ما را ناچیز انگاشته درخور مطالعه و تحقیق ندانسته اند و یا بسبب اندك بودن مدارك و دشواری پژوهش در آن، زیر بار این بررسی نرفته و شانه تهی کرده اند .

اگرهم چند نفری را بتوان نام برد، تنها بذکر نکته های تاریخی اکتفا کرده و بتجسس علمی نپرداخته اند .

« ادوارد برون » مستشرق انگلیسی از « نکیسا » نام می برد واز « باربد » چیره نواساز زبردست دربار « خسرو پرویز » و آهنك معروف او که مرك « شبدیز » را در نظر شاه جلوه گر ساخت سخن میراند .[۱] واز ۳۶۰ خسروانی که باربد برای مهمانی های روزانهٔ شاه ساخته بود یاد میکند . مانند « تخت اردشیر ، نوروز بزرك ، سروسهی ، روشن چراغ ، زیر قیصران ، هفت گنج و غیره »

« کریستنسن » مستشرق دانمارکی آهنك معروف به « گنج بادآورد » رایادآور میشود که باربد بافتخار دست یافتن سردار بزرك ایران « شهربراز » فاتح مصر بگنجینه ای که امپراطور روم درکشتی ها نهاده و باد آنها را بساحل مصر افکنده بود ، ساخته

---

۱) Edw . G Browne (1862 - 1926) A Literary History of Persia t.1.

معروف است که خسرودوم بین اسبهای خود اسب سیاه باهوشی بنام « شبدیز » (رنگ شب) را بیشتر ازهمه دوست میداشت وچنان باین اسب علاقه مندی داشت که سپرده بود هرکس خبر مرك اورا برزبان راند مجازاتش اعدام باشد .

« شب دیز » مرد وکسی جرئت اظهار آنرا بشاهنشاه نداشت . رئیس دواب ناچار از باربد درخواست نمود بوسیلهٔ آهنگی این خبرشوم را بشاه بفهماند . گویند باربد آهنگی ساخت وخسرو ازشنیدن آن مرگ شبدیز را دریافت وفریاد برآورد : « شبدیز مرد ! » باربد پاسخ داد « آری شاهنشاه خبر آنرا داد » وبدین وسیله شاه را ازعهد خود بازگردانید .

است[۱] در جای دیگر از مقام طبقهٔ موسیقی دان نزد ساسانیها بیان کرده و مینویسد :
«برای افتتاح سدی دررودخانهٔ «دجله» درآسیای صغیرموسیقی دانان همردیف «ساتراپ» ها ازجانب خسروپرویز دعوت شده اند»[۲]

و هم از« مزدك » یاد میکند واهمیت ومقام موسیقی را دردین او شرح میدهد که چگونه آنرا مانند یکی از نیروهای معنوی چهارگانه برابر خداوند جلوه گر می سازد .

ولی این موسیقی با این همه منزلت چگونه بوده و برچه قوانینی استوار شده است ،کسی از آن سخن نمیگوید .

سیاحان و نویسندگانی که بایران آمده وسفرنامه هائی نوشته اند ، نیزهیچیك کوچکترین بررسی علمی دربارهٔ موسیقی ماننموده وتنهامشاهدات خود رانگاشته اند.

«شاردن» مینویسد . «موسیقی دانان دربارصفویه نه تنهاماهرترین خوانندگان و زبر دست ترین نوازندگان بشمار میروند، بلکه بیشترشان از بهترین شعرای زمان هستند . خود شعر میگویند و خود میسرایند و مینوازند .[۳] در جای دیگر اسبابهای موسیقی آن دوره را شرح داده و حتی بعضی از آهنگهای ما را بنوت در آورده است[۴] . « رفائل دومانس » و « بانوژان دیولافوا » از نقاره خانهٔ اصفهان و اجرای صبحگاه و شامگاه برابر قصر « عالی قاپو » سخن میرانند[۵] . « بیندر »[۶] چگونگی اجرای شامگاه را بوسیله نقاره چی ها درکرمانشاه شرح میدهد . «کنت گبینو » از سه هنرمند ایرانی « علی اکبر » نوازندهٔ تار« خوشنواز» نوازندهٔ کمانچه و«محمدحسن»

---

۱) A · Christensen , L' empire des Sassanides, le Peuple l' Etat la Cour· (صفحهٔ ۱۰۵)

۲) از همان کتاب (صفحه ۳۱)

۳) Chardin Voyages en Perse éd 1740 . t . II .(صفحه ۱۰۵)

٤) ژان ژاك روسو (J · J · Rousseau) یکی ازآنها را درکتاب لغت موسیقی خود رونویس کرده است .

٥) Le P. · Raphael du Mans . Estat de la Perse (صفحه ۱۲۳)
Mme Jane Dieu la foy · La Perse (صفحه ۲۹۰ تا ۲۹۳)

٦) M · H . Binder

نوازندهٔ سنتور صحبت میدارد . آنها را میستاید و اخلاق و رفتار آنها رابیان‌میکند[۱]

۴ ـ در موسیقی عرب بسیار تحقیق شده است :

درموسیقی عرب‌برعکس‌شمارهٔ محققین‌بمراتب بیشتراست . شاید سلطهٔ سیاسی و نفوذ اروپائیها برممالك عربی یا آسانی دسترسی بمنابع تحقیق بیشتر باعث تشویق و ترغیب آنان شده باشد . بهرحال تعجب در این است با اینکه بیشتراین دانشمندان پس از جستجوهای فراوان معترف شده اندکه موسیقی عربی آنچه مورد تحقیقشان بوده است ، از موسیقی ایران سرچشمه گرفته و در واقع پایه و اساس موسیقی عرب امروز همانا موسیقی ایران زمان ساسانیان‌است،کمتر از آنان بر آن شده اند دنبالهٔ تحقیقات خود را تا موسیقی ما ادامه داده و برای تکمیل مطالعاتشان هم شده باشد ، موسیقی ایرانرا بررسی کنند. حتی دانشمندان ایرانی را مانند « ابوالفرج اصفهانی»[۲] « محمد زکریای رازی»[۳] « ابونصر فارابی »[٤] « ابوالحسن برمکی »[٥] « ابوعلی سینا »[٦] « خواجه نصیر طوسی »[۷] « محمد خوارزمی»[۸]صفی الدین ارموی »[۹] « محمد آملی»[۱۰]

---

۱) Le Comte de Gobineau , Trois ans en Asie , (صفحه۲۲۶) Paris, 1859

۲) ابوالفرج اصفهانی (وفات در۲۸٦ هجری) صاحب کتاب «اغانی» در۲۱ جلد.

۳) محمدزکریای‌رازی(وفات در۳۱۱)یك کتاب درموسیقی‌ویك کتاب‌درآوازدارد.

٤) ابونصرفارابی (تولد در۲٥۹ وفات در ۳۳۹) . صاحب « کتاب الموسیقی» . « کزگارتن»(Kosegarten)موسیقی‌شناس‌مشهور کتاب‌دیگری‌راازاو بنام«مجال‌الموسیقی» نام میبرد . ولی تاکنون بدست نیآمده است .

٥) ابوالحسن برمکی کتابی راجع بنوازندگان‌تنبوردارد.

٦) ابوعلی سینا (تولد ۳۷۰ وفات ٤۲۸) در دوازدهمین رسالهٔ «الشفا» قسمتی‌راجع بموسیقی دارد .

۷) خواجه نصیرالدین طوسی رساله‌ای درموسیقی دارد .

۸) محمد خوارزمی درکتاب «مفاتیح‌العلوم» قسمتی راجع بموسیقی دارد .

۹)صفی‌الدین‌عبدالمومن‌ارموی(وفات‌در٦٥٦)دوتألیف‌مهم‌دارد: یکی«رسالهٔ‌شرفیه» درفواصل موسیقی ودیگری « کتاب ادوار»راجع بدستگاهها .

۱۰) محمدآملی (وفات در۷۱٦) صاحب « نفائس الفنون» .

« قطب الدین شیرازی »[۱] « عبدالقادر مراغه ای »[۲] و دیگران که بیشتر تألیفاتشان را بسبب سلطه و نفوذ سیاسی و مذهبی اعراب بزبان عربی نگاشته‌اند، درشمارمؤلفین عرب آورده‌اند ودرمطالعاتی که بندرت برخی ازمستشرقین درموسیقی‌ایران کرده‌اند، بهیچوجه نامی از آنان برده نشده و عقاید و نظریاتشان از موسیقی ما دور گرفته شده و بحساب موسیقی عرب آمده است .

جای بسی‌شگفتی ودلتنگی است‌دردایرة المعارف‌کنسرواتوارپاریس فقیرترین تحقیق قسمتی است که درموسیقی ایران نگاشته شده است . دراین‌کتاب ۲٦۸ صفحه برای تحقیق درموسیقی عرب‌و ۱۲۰ صفحه‌درموسیقی ترك بکاررفته است . درموسیقی ایران که پایه‌واساس هردوی‌آنهاست تنها۱۸صفحه نوشته شده است که یك‌صفحه‌ونیم آن برای ایران قدیم یعنی برای مدت بیش از ۱۰قرن اختصاص داده شده است .[۳]

۳ ـ موسیقی‌عرب‌آنچه مورد تحقیق اروپائیها بوده ازموسیقی‌ایران سرچشمه گرفته است

مستشرقین ازموسیقی پیش از اسلام مدارکی شایسته نیافته‌اند تا بطوروضوح معلوم دارند منشاء واساس آن ازکجا بوده است . بسیاری ازمورخین عرب‌آغاز تمدن خود را ،بویژه درمورد هنرهای زیبامانندادبیات‌وموسیقی، ازبدوظهوراسلام می‌پندارند وپیش ازآنرا دورهٔ «جاهلیت» نام می نهند ـ دوره‌ایکه عربها بشکل قبایل چادرنشین میزیسته ودارای هیچگونه‌آثارتمدن نبوده‌اند ـ ولی بیشترمحققین‌مغرب این نظریه‌را باطل وناروا دانسته‌اند .

میگویند مقصود ازجاهلیت‌غفلت عربها درمذهب‌است وهنرهای زیبا ، بویژه‌نزد

---

۱) قطب‌الدین محمود شیرازی (وفات در ۷۱۰)درکتاب «درة التاج»قسمتی‌راجع بموسیقی دارد .

۲) عبدالقادر حافظ مراغه‌ای معروف بابن غیبی (وفات در ۸۳۸) چند تألیف مهم درموسیقی دارد :

یکی «جامع الالحان» ودیگری «شرح ادوار» که درآن «ادوار» صفی‌الدین را تشریح نموده‌است.دو کتاب‌مختصردیگریکی بنام«مقاصد الالحان»ودیگری«مختصرالالحان» درموسیقی دارد. کتاب پنجم‌او بنام« کنزالالحان» تاکنون بدست نیامده‌است‌ومعاصرینش‌معتقدند که درآن ساخته های موسیقی خود را نوشته است .

۳) Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, Fondateur, Albert Lavignac, 1922 le Partie histoire de la musique.

قبایل حجاز ویمن ازمدتهاپیش ازاسلام ساخته وپرداخته شده بوده است . بعضی اصل ومنشاء آهنك‌های عربی را ازعبریها وآشوریها وبرخی ازمصریها میدانند وعده‌ای نیز آنرا مستقل می‌پندارند .

«کلمان هوارت» می‌نویسد:«پیش ازظهوراسلام‌عربهای‌بادیه نشین شعروموسیقی داشته‌اند ولی تشکیل وبسط آن برمامجهول‌است .شاید طرزحرکت شترهنگام‌راه‌رفتن وگذاردن‌پاهایش باآن همه نظم‌برروی زمین‌موجدآهنك«حدی»گشته‌است آهنگی که ساربانان قافله برای راندن وسرگرمی‌شتر هامی‌خواندند[1]...»

«ژول روانه» می‌نویسد : «. . . بعدها شعر پیشرفت کرده و برای بیان تصویر معشوقه وشرح جدالها وتشجیع جنگجویان بکار رفته است وبدون شك پیش ازآنکه «الخلیل» [2] دراثرشنیدن صدای برخورد چکشهای کارگران برروی سندان توجه بوزن نموده وعلم عروض راکشف کرده باشد، عربها بدون‌قصدقواعدآن را درساختن قطعات منظوم بکار می‌بردند .موسیقی هم همراه شعر پیش‌رفته وازآن‌عقب نمانده است. ولی بااینکه بتوان فرض نمود شعروموسیقی نزدعرب بادیه‌نشین باهم‌آغازشده‌وروبتکامل رفته است ، درحالیکه از اشعار آنزمان قطعاتی در « هجا » « مرثیه » « رجز » و « مفاخره » و یا از « معلقات سبع » دردست داریم و شعرای‌آن دوره را مانند «عنتره» و « امرؤالقیس »کم و بیش میشناسیم ،کمترین نشانه ای از موسیقی آنها باقی نمانده است تا مـا را بیافتن قوانین آن راهنمائی‌کند و آنچه از آهنگهای موسیقی عرب در دست داریم بلاشك بعد از اسلام ساخته و پرداخته شده است .[3] «ژول روانه» چنین نتیجه میگیرد : « عربها پیش ازاسلام یك نوع موسیقی‌خاص‌داشته اندکه برای‌سرودن اشعار بکار میبردند . مانند آنچه هم اکنون نزد برخی از قبایل چادرنشین عرب‌یافت میشودکـه حدود آن از یك « چهارم » (ذوالاربع) و یا یك « پنجم » (ذوالخمس) تجاوز نمیکند. جنس ، ساختمان و فورمول آن با موسیقی بعد از اسلام بکلی‌متفاوت

---

۱) Cl · Huart (1854 - 1926) C . F · Litterature arabe ·

۲) خلیل‌بن احمد فراهیدی (وفات دردمشق ۱۷۰ هجری)واضع علم عروض وصاحب کتاب لغت دوتألیف راجع بموسیقی دارد . یکی راجع بوزن و دیگری راجع بتحویل .

۳) Jules Rouanet,Encyclopédie de la musique (صفحه ۲٦۸٦)

است[1] و برای استدلال بیان فارابی را بعنوان یکی از شواهد عرب نام میبرد و چنین توضیح میدهد : « فارابی از مؤلفین قرن دهم میلادی اسبابهای موسیقی زمان خود را مانند « عود » « تنبور خراسان » « تنبور شیراز » « رباب » « مزمار » « دونائی » و « سرنا » بطور دقیق تشریح نموده و انگشت گذاری آنها را با اعداد دقیقی نشان داده است . بین این سازها تنها تنبور بغداد است که در دمشق مرسوم بوده و پرده بندی آن بادیگر اسبابها متفاوت است . دو گامی که برروی آن نواخته میشود سوای گامهای دیگر است و پرده های آنرا فارابی « دساتین جاهلیت » و آهنگهای حاصل از آنهارا « الحان جاهلیت » نام نهاده است . : . »

اینك فاصله های تقریبی این دو گام :

٢٨/٢٧	٩/٨	٨/٧	٢٨/٢٧	٩/٨	٨/٧	٩/٨
٤٩/٤٨	٨/٧	٨/٧	٤٩/٤٨	٨/٧	٨/٧	٩/٨

« ژول روانه » میافزاید : « دور نیست آنچه رافارابی بجاهلیت منسوب میدارد، بقایای آهنگ های قدیمی باشد که بین اعراب پیش از اسلام متداول بوده است . »

اگر استدلال « ژول روانه » صحیح باشد باید چنین نتیجه گرفت که آنچه نزد فارابی خارج از جاهلیت بوده و معمولی بشمار میرفته ، دست کم ازحیث گام وفواصل همان بوده است که در همه جای نقاط ایران برروی سازهای گوناگون که فارابی نام میبرد و بدان نقاط منسوب میکند نواخته میشده و پس از استیلای عرب بر ایران بعربستان سرایت کرده و با ذوق نواحی آنجا آمیخته و پرداخته شده است .

«ژول روانه » بطورصریح درجای دیگر اعتراف میکند که موسیقی عرب امروز همان است که در عصرفارابی موجود بوده وفواصل اصلیش پابرجا مانده و کوچکترین تغییر و تحولی که شایان ذکر باشد در آن رخ نداده است[2] « کارل انجل » دانشمند انگلیسی در کاتالگ اسبابهای موسیقی متعلق بموزه «سوتکنزنینگتون» Sauthkensington

۱) (صفحه ٢٦٨٤) Encyclopédie , Histoire de la musique

۲) صفحه ٢٦٨١ . Encyclopédie de la musique

چنین اظهار میکند: بنظر میآید ایرانیها اززمان های پیشین فاصله های کوچکتر ازنیم پرده نیز در موسیقی خود بکار میبردند. هنگامیکه اعراب بفتح ایران نائل آمدند، ایرانیها بدرجه عالی تری از تمدن رسیده وهنرهای زیبای آنها بویژه موسیقیشان ازعربها جلوتر و اسبابهای موسیقی آنها کاملتر بوده است. اعراب بزودی سازهای ایرانی را پذیرفته و دستگاههای موسیقی ایران را تقلید کردند و گامی که در قدیمترین کتابهای آنان دیده میشود، همان دستگاه قدیمی گامهای ایرانست که در آن یك «هنگام» (Octave) دارای ۱۷ قسمت بوده است[۱]

«دکتر هانری فارمر»[۲] انگلیسی اصل موسیقی عرب و ایران را ازسامی قدیم میداند که در موسیقی یونان نیز مؤثر بوده است و میپذیرد که نخستین اطلاع ما از گامهای عرب، از فارابی است و بلاشك گامی راکه فارابی برای تنبور بغداد ذکر میکند و باگامهائیکه در سایر اسبابهای آنزمان نواخته میشده فرق بسیاردارد، همانست که در ایام قدیم جاهلیت عرب بر روی این اسباب نواخته میشده است و میتوان آنرا پایه واساس گامهای قدیم عرب شناخت، چنانکه بگمان «لاند»[۳] پایه واساس گام فیثاغورث نیز بوده است»

بنا باستدلال فوق گامهائیکه در سایر سازهای آنزمان نواخته میشده سوای گامی بوده است که برروی تنبور بغداد معرفی شده وآهنگهای عربی امروز که بتصدیق محققین شرق وغرب پایه هایش برگامهای فارابی وصفی الدین استواراست ازمقامهائیکه برروی سازهای ایرانی فوق باگامهای فارابی وصفی الدین نواخته میشده است پدیدار گشته

---

۱) صفحه ٦٠ Catalogue des instruments de la musique le edition 1874

۲) دکترهانری فارمر (M · H · G · Farmer) ازاهل اسکاتلند. رئیس کمسیون تحقیقات تاریخ موسیقی عرب درمصر ۱۹۳۲ وعضو کمسیون تاریخ موسیقی و گام آن کنگره بوده است دو تألیف مهم درموسیقی دارد.

یکی تاریخ موسیقی عرب چاپ لندن ۱۹۲۹ ودیگری کتابی بنام «معلم عود مغربی» که ترجمه وشرحی از «رسائل مغربیه» است.

۳) J . p . N · Land Recherches sur l, histoire de la gamme - arabe dans les Publications du Congres international des - orientalistes . Layde 1885 .

و نه باگام تنبور بغداد و این گامها برای موسیقی عرب آنروز اکتسابی بوده وبلاشك از ایران بآن دیار رفته است .

در جای دیگر « فارمر » میگوید : « حدود گام موسیقی عرب پیش ازاسلام از یك « هنگام » (ذوالکل) متجاوز نبوده و تبدیل آن بگامهای دوهنگامی در نیمهٔ دوم قرن اول هجری و تقلید از عود فارسی بوده است و این درست در همان تاریخ است که « سعیدبن مسجح »[۱] پس از مراجعت از ایران باصلاح و تشکیل موسیقی عرب پرداخته است[۲] « هانری فارمر » باقی ماندن نامهای فارسی « زیر » و « بم » رابرروی سیمهای اول وچهارم عود عربی باین سبب میداند که « ابن مسجح » دراوائل قرن ششم میلادی پیش از فتح ایران بدست اعراب بدربار ایران فرستاده شد تا در آنجا آوازو نواختن عود بیاموزد . نامبرده پس ازمراجعت سیم اول عود را بسبك ایرانیها « یك ـ پرده و نیم » پائین آورد و همچنین سیم چهارم آنرا « یك پرده و نیم » بالا برد واین دو سیم بنام « بم » و « زیر » بنامهای فارسی خود نامیده شدند. درصورتیکه دو سیم وسط بنام « مثنی » و « مثلث » باقی ماندند . باین ترتیب سیمهای عود عربی نیز مانند عود فارسی با فاصلهٔ « چهارم درست » «ذوالاربع»واداشته شدند .

این موضوع بوسیلهٔ اکثر دانشمندان و محققین تأیید میشود .[۳] در این صورت روشن است سبك نوینی راکه « ابن مسجح » از موسیقی ایران کسب کرده و در عود عربی بکاربرده است ، همان واداشت سیم ها با فاصلهٔ « چهارم درست » است که اساس «گام دیاتنیك بزرگ» را تشکیل میدهد و در ایران معمول بوده وسه چهار قرن بعد بوسیلهٔ فارابی تأییدگردیده است واین میرساند که ریشهٔ گامهای امروز مشرق زمین‌را باید از موسیقی زمان ساسانیان دانست .

همچنین دور نیست بلکه نزدیك بیقین است که عود عزیزترین سازهای عربی امروز از ایران بدیار عرب برده شده است . « مسعودی » مورخ عرب در کتاب

---

۱) ابن مسجح (بکسرمیم وفتح جیم) اصلا زنجی ودرحجاز میزیست (فرهنك دهخدا صفحه ۳۴۹) .

۲) (صفحه ۳۸۵) از کتاب «موتمرالموسیقی العربیه» چاپ مصر۱۹۳۲

۳) (صفحه۱۷۵) Grove . dict, vol . II

« مروج الذهب » در شمار اسبابهای موسیقی که ایرانیان زمان ساسانیان مینواختهاند، نخست عود را نام میبرد و اظهار میدارد : این ساز نزد ایرانیها چنان کامل است که گوئی رابطه ای بین سیمهای آن و روح انسانی موجود است وهیجانیکه نوازنده در شنوندگان ایجاد میکند همانا برگشت روح است بحالت طبیعی خود »

« شهر زوری » صاحب « تاریخ الحکما » موسوم به « نزهة الارواح » دراین باره مینویسد : « پس از توجـه ایرانیها بدانش و حکمت در زمان « شاهپور ذوالاکتاف » ایشان آلت عجیبهٔ عود را اختراع کردند کـه بر جمیع آلات موسیقی برتری دارد و کسیکه آنرا پیدا کرده از بیم آنکه مبادا او را بلهو ولعب و بطالت منسوب کنند نام خویش را مخفی کرده و این چنین آلت درزمان « بطلیموس » و« نیقوماخس » وجود نداشته است . زیرا ایشان درکتب خود آنها را ذکر نکرده اند[۱] این اسباب بوسیله اعراب باسپانیا برده شده و از آنجا بسایر ممالك اروپا نفوذ کرده است[۲]

« کریستنسن » در فصل نهم ازکتـاب « ایران در زمان سـاسانیان » مینویسد : « روایات موجوده اختراع دستگاههای موسیقی ایرانرا بباربد نسبت میدهند درواقع این مقامات پیش ازباربد هم وجود داشته ولی ممکن است این استاد درآنها اصلاحات و تغییراتی وارد کرده باشد . در هر حـال بصورتیکه درآمده است آنرا منبع عمدهٔ موسیقی عرب و ایران بعد از اسلام باید شمرد ومیتوان گفت درممالك اسلامی مشرق هنوز هم الحان باربد باقی است زیراکه شرقیان دراین رشته ازصنعت بسیارمحافظه ـ کارند . »[۳]

گام طبیعی :

ودیع صبرا «دررسالهٔ خود اختراع گام طبیعیرا بعربهامنسوب میکنند ولیقرائن موجود محققمیدارد که این گامنخست دردستایرانیهابوده است . « لاند » دراین باره

---

۱) ازمقاله عباس اقبالآشتیانی راجع بموسیقی عصرساسانیان درمجلهٔ کاوه شماره ۵ صفحه ۱۵ سال دوم ۱۹۲۱ .

۲) دراسپانیاآنرا laud درفرانسه luth درایطالیا liuto درپرتقال Al - aude در آلمان laute ودرانگلیس lute میخوانند .

۳) ترجمه رشید یاسمی صفحه ۳٤٤

مینویسد[۱] : « اسبابهای موسیقی « دسته دار » که فارابی تشریح نموده است سوای « رباب » همگی بوسیله « نوار » پرده بندی میشده اند . هر نوار را بنام فارسی آن « دستان » میخواندند و درست‌شبیه‌به‌پرده های « گیتار » است منتها در گیتار نوارهای فلزی بکار برده میشود و بوسیلهٔ سازندهٔ آن روی دسته سازکارگذارده شده وجای‌آن غیرقابل تغییر است ، ولی در اسبابهای فوق نوارها از قطعه های « تار » گرفته شده و توسط نوازنده جای آنها تنظیم میگردد . پس هر نوازنده باید بجای حقیقی هر نوار آشنائی کامل داشته باشد .

« عود » که از جملهٔ این اسبابها بشمار میرود پیش از عربها نزد ایرانیها معمول بوده است و چنانکه از نوشته های فارابی برمیاید ، پرده بندی آن نزد ایرانیها با « گام دیاتنیك فیثاغورث » مطابقت داشته است .

پیش از بکار بردن این‌گام در این اسباب : ایرانی ها با روش مخصوصی آنرا پرده‌بندی‌میکردند .جای‌تأسف‌است که‌فارابی‌ازچگونگی‌آن‌شرحی‌بیان نمیکند، ولی دستوری بما میدهدکه از روی آن تا حدی بچگونگی پرده بندی این ساز در قدیم میتوان پی برد :

ازبیان فارابی درچگونگی ساختمان وجای «دستان فرس»[۲] وهمچنین «وسطای زلزل» چنین برمیآیدکه‌هنرمندان‌آن‌دوره‌گمان میکردندباتقسیمات مساوی‌طولی‌روی سیم میتوان فاصله‌های موسیقی مساوی‌ایجاد نمود . چنانکه درشرح «وسطای‌زلزل » مینویسد : زلزل نوازندهٔ زبردست‌عود برای خاتمه دادن‌بمشاجرهٔ نوازندگان در مورد آهنگهای « قوی » (Majeur) و« لین » (Mineur) « وسطای‌میانهٔ » خودرادرست

---

۱) (صفحه ۵۸) J. P. N. Land Recherches sur l'histoire de la gamme arabe dans les Publications du congres international des orientalistes Leyde 1885

۲) پیشینیان صدا ها را روی سیم بوسیلهٔ انگشتان نام‌گذاری میکردند . اگر «دست باز» سیم را که «مطلق» نامیده میشد «دو» فرض کنیم‌انگشت‌اول «سبابه» معرف «ر» وانگشت سوم «بنصر» معرف«می» وانگشت چهارم «خنصر» معرف (فا)بوده است. انگشت دوم «وسطی» جای متغیر داشته است . جای‌آن در « دستان فرس » که فارابی نام میبرد ، درست وسط فاصلهٔ بین سبابه وبنصر بوده است‌و«وسطای فرس» یك پرده‌بزرگ‌از خنصر بم تریعنی یك«لیما» ازسبابه زیرتراست .

درزوسط فاصلهٔطولی بین «بنصر» و «وسطای فرس» قرارداد (بنصرانگشت سوم ومعرف «سوم‌بزرك» (Tierce najeure) ووسطای فرس‌انگشت دوم ومعرف«سوم کوچك» (Tierce mineure) است. اولی‌برای‌آهنگهای قوی ودومی درموردآهنگهای‌لین بکار میرود) ـ البته تا زمانیکه اینگونه پرده ها از «خرك» (انتهای سیم) دور گرفته شوند اشتباه عمل‌کم است ولی درنواحی نزدیك بخرك این قاعده غلط است . ازطرف دیگر فارابی درفصل «تنبوربغداد» که درزمان جاهلیت یعنی پیش ازاسلام نزد عرب‌ها مرسوم بوده است مینویسد‌که «دانگ» (tetracorde) (برابر ذوالاربع) نزد عربها به $\frac{٧}{٨}$ طول سیم منتهی میشده است(بجای $\frac{٣}{٤}$) ودرفاصله $\frac{١}{٨}$ از «انف» (مبداء سیم) چهار صدا باطولهای مساوی روی‌سیم اختیار میشده است. باین ترتیب:

$$\frac{٧}{٨} = \frac{٣٥}{٤٠} ، \frac{٣٦}{٤٠} ، \frac{٣٧}{٤٠} ، \frac{٣٨}{٤٠} ، \frac{٣٩}{٤٠} ، \frac{٤٠}{٤٠} \text{ (دست باز)}$$

چنانکه ازساختمان «دستان فرس» هویداست ، ایرانیها نیز این طریقه را درمورد بستن پرده های عود که پرده بندیش شبیه تنبور است [1] بکار میبردند [2] حال اگر

---

۱) فارابی در کتاب الموسیقی راجع به‌تنبورمی نویسد : «پس‌ازشرح عودباسبابهائی که بآن شباهت دارند میپردازیم . نزدیك ترین سازها بعود تنبور است . چه دراین اسباب نیزصداها بوسیله تقسیم بندی‌طول سیم بدست‌میآید وازهرحیث بآن شباهت‌دارد .

۲) فارابی دراین باره مینویسد : «ایرانیها باروش خودپردهٔ «وسطی» (می بمل) را درنیمه راه سبابه (ر) و «بنصر» (می) می بستند وهمچنین «مجنب سبابه» (ربمل) را در نیمه راه «انف» (ابتدای سیم) و «وسطی» ...» اولی بفاصله $\frac{٦٨}{٨١}$ ودومی بفاصله $\frac{١٤٩}{١٦٢}$ طول سیم واقع است این وسطای فارسی بفاصله «سوم کوچك» (Tiece mineure) طبیعی یعنی $\frac{٥}{٦}$ بیشتر نزدیك است . ودر گامهای عربها وایرانیها پیوسته باقی مانده است .فارابی آنرا بنام قدیمی خود « وسطای فرس » میخواند «لاند» عقیده دارد «روش تقسیم طولی فاصله ها » بعد ها بوسیله هنرمندان عرب نیز بکار برده شده است . چنانکه نوازنده زبر دست «منصور بن جعفر» ملقب به «زازل» که یك‌قرن‌ونیم پیش ازفارابی میزیسته‌برای‌خاتمه دادن باختلاف نوازندگان درباره آهنگهای قوی ولین جرئت نموده و وسطای خودرا درست در نیمه راه وسطای فرس و بنصر یعنی $\frac{٢٢}{٢٧}$ طول سیم‌قرارداد وهمچنین«مجنب سبابه» رادرنیمه راه‌این‌وسطی‌وانف یعنی بفاصله $\frac{٤٤}{٤٩}$ طول‌سیم. یادآورشویم . وضعیت این‌وسطای زازل است که تصورباطل تقسیم گام بربع پرده‌های مساوی‌رانزد بعضی نظری‌دانان جدید از«میخائیل مشاقه» ببعدایجاد نموده است .

انتهای دانگ را چنانکه از قدیم نزد ایرانیها مرسوم بوده‌است سه‌چهارم‌طول سیم از خرك فرض کنیم و روش بالا را بکار بندیم این صداها بدست میآیند :

۳/۴ = ۱۵/۲۰ ۱۶/۲۰ ۱۷/۲۰ ۱۸/۲۰ ۱۹/۲۰ ۲۰/۲۰ (دست‌باز)

۳/۴ ۴/۵ ۱۷/۲۰ ۹/۱۰ ۱۹/۲۰ ۱/۱

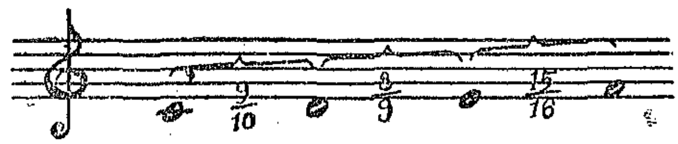
که چون پرده‌های اصلی را اختیار کنیم دانك زیر حاصل میشود :

۳/۴ ۴/۵ ۹/۱۰ ۱/۱

فا می ر دو

دانگ فوق‌مشابــه دانگ « سالیناس» (Sálinas) « مرسن » (Mersenne) و « دکارت » (Descarte) است . . . »

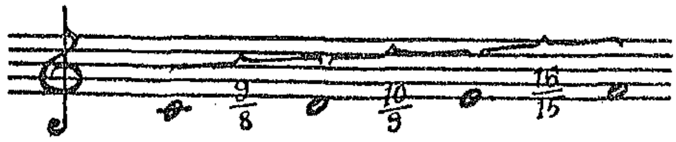
فاصله‌های پی‌درپی دانگ فوق را حساب کنیم :



۳/۴ ‿ ۴/۵ ‿ ۹/۱۰ ‿ ۱/۱

فاصله‌های طولی	۱۵/۱۶	۸/۹	۹/۱۰
فاصله‌های حقیقی	۱۶/۱۵	۹/۸	۱۰/۹

از تعویض دو پرده دانگ فوق گام طبیعی بدست میاید :



بنابراین سوای گام دیاتنیك فیثاغورث گامیکه بگام هارمنیك بسیار نزدیك است نیز نزد ایرانیها مرسوم بوده است و دور نیست که فارابی با روش پرده‌بندی عود نزد ایرانیها آشنا بوده و با تمایلی کــه بگام فیثاغورث داشته است دوپردهٔ دانگ فوق را جابجا نموده و چنانکه ودیع صبرا اشاره میکند بگام هارمنیك تبدیل کرده است ، تا

پردهٔ اول آن مانند گام فیثاغورث « بزرگ» و برابر (۹/۸) باشد . ولی آنچه مسلم است فارابی بقصد تشکیل گام هارمنیك بچنین اقدامی دست نزده است وحتی انتساب تشکیل دانگ گام هارمنیك بفارابی مسلم بنظر نمیرسد زیرا در نوشته هایش ذکری از چنین دانگ مخصوص نرفته است . بلکه تنها بعنوان « جمع منفصل و غیر متغیر با ابعاد نوع متصل ملایم » ردیف زیر در آن دیده میشود :

۹/۸ ، ۹/۸ ، ۱۰/۹ ، ۱۶/۱۵ ، ۹/۸ ، ۱۰/۹ ، ۱۶/۱۵ ، ۹/۸

واضح است که ردیف بالا را نمیتوان گام هارمنیك پنداشت زیرا گام هارمنیك حقیقی باید با دانگ مرتب (۱۶/۱۰ ، ۱۰/۹ ، ۹/۸) شروع گرددونه با (۱۰/۹ ، ۹/۸ ، ۹/۸) .

فارابی درساختمان پرده‌بندی رباب ازپردهٔ کوچك (۱۰/۹) نام میبرد . دراین‌باره مینویسد : «گاهی در آن یك تار بکارمیبرند وگاهی دو تار بیك ضخامت وگاهی دوتار باضخامت‌های مختلف بکارمیبرندودراین‌هنگام‌ضخیم‌تر آنهابه«مثلث»ودیگری‌به«مثنی» شبیه‌است.اغلب‌چهار تار بکارمی‌برندکه‌دوتای‌آنهابضخامت‌مثنی ودوتای‌دیگر بضخامت مثلث گرفته میشود . در برخی موارد یك مثلث و دومثنی بکار برده میشود . ولی‌بهتر آنست که هرسیم مضاعف باشد تا صدا بهتر تقویت شود .

این اسباب پرده بندی ندارد ونوازندگان دراثرعادت انگشتان خودرا با دقت درمکان‌های صحیح‌روی تارمیگذارند ودراین‌مورد هیچگاه اشتباهی رخ‌نمیدهد .

نخستین مکان روی تارجای سبابه است که درانتهای یك نهم طول تار از انف تا مشت قرار دارد . بعد از انجای انگشت وسطی است که درانتهای یك ششم طول‌تار قرار دارد . مکان سوم جای انگشت بنصر است که در انتهای یك نهم طول تار واقع بین سبابه ومشت جا دارد . جای انگشت چهارم در انتهای‌یك دهم طول‌تار بین مکان بنصر ومشت واقع است . . . .»

درشکل زیر صداهای موجوددر رباب‌بطریقیکه فارابی تعیین‌میکند نموده‌شده



و مطلق سیم «دو» فرض شده است :

فاصله های متوالی این صداها از این قرار است :

$\frac{۱۰}{۹}$ $\frac{۱۳۵}{۱۲۸}$ $\frac{۱٦}{۱۵}$ $\frac{۹}{۸}$

فارابی این طرز تنظیم صداهارا درر باب «سبك قدیم» میخوانند که باپرده بندی عود تطبیق نمیکند و بهمین سبب این ساز توانائی همراهی کردن عود را ندارد (زیرا عود باپرده‌های گام دیا تنیك فیثا غورث تنظیم میشود). روشن است که این سبك قدیم از آن ایرانیها بوده است. زیرا رباب بهمان اندازه که عود امروز نزد عربها گرامی و متداول است نزد ایرانیهای قدیم رواج داشته‌است. بنابراین چنین نتیجه میشود که ایرانیها پردهٔ کوچك $\frac{۱۰}{۹}$ ونیم پردهٔ بزرگ $\frac{۱٦}{۱۵}$ راازز مانهای قدیم میشناختند وهمچنین فاصلهٔ سوم بزرگ ($I\to P = \frac{۵}{٤}$) وسوم کوچك ($I\to M = \frac{٦}{۵}$) را که پایه واساس گام طبیعی محسوب میشود.

مجموع فاصله های رباب ازحدود «چهارم درست» بمیزان یك نیم پرده افزون است . فارابی این نکته را متوجه بود و برای محدود ساختن آن بفاصلهٔ چهارم درست ویاپنجم درست دوپردهٔ دیگر اضافه میکند. یکی درانتهای یك سوم طول آزاد تار که معرف پنجم درست میگردد ودیگری نزدیك نیمه‌راه بین P و A یعنی درانتهای یك چهارم طول آزاد تار. پس از این اصلاح فارابی فاصله های متوالی صداهای رباب ازاین قرار است :

$\frac{۱}{۱}$ $\frac{۹}{۸}$ $\frac{٦}{۵}$ $\frac{۸۱}{٦٤}$ $\frac{٤}{۳}$ $\frac{٤۵}{۳۲}$ $\frac{۳}{۲}$

$\frac{۹}{۸}$ $\frac{۱٦}{۱۵}$ $\frac{۱۳۵}{۱۲۸}$ $\frac{۲۵٦}{۲٤۳}$ $\frac{۱۳۵}{۱۲۸}$ $\frac{۱٦}{۱۵}$

فارابی بهمین اصلاح اکتفا نموده وهیچگاه در صدد تبدیل آن بردیف ($\frac{۹}{۸}$، $\frac{۱۰}{۹}$، $\frac{۱٦}{۱۵}$) که معرف دانگ گام هار منیك است بر نیامده است.

هارمنی:

ودیع صبرا در رساله خود اشاره میکند که در ۱۹۲۳ در تالار «پلیل» (Salle pleyel) پاریس کنفرانسی بریاست استاد «الفرد برونو» (Alfred Bruneau) ایراد نموده است که عنوان آن بوسیله «ژول بیندر» (Jules Bender) اینگونه اعلام شده است:

«اثبات اینکه هارمنی پایه واساس موسیقی مشرق است باعث تقویت آن خواهد

شد. نخستین بار است که باین موضوع توجه میشود ونباید آنرا ناچیز انگاشت. چه ممکن است سبب توسعهٔ دامنهٔ موسیقی ما گردد...»

آنچه‌ازعنوان سخنرانی فوق وبیان ودیع صبرادربارهٔ آن برمی‌آید اوخواسته است عکس قضیه فوق را ثابت کند یعنی موسیقی عرب را پایه واساس هارمنی دانسته است ونه‌هارمنی را پایه‌واساس موسیقی‌مشرق‌زیرابفارابی استناد میجوید وچنین آغاز سخن میکند: «نخستین بار توسط عربها ازهارمنی بمعنی جدید کلمه سخن رفته‌است . فارابی ازقرن دهم مینویسد :«مقصود ازاصطحاب اجتماع دو یاچند صدا است که‌باهم نواخته شوندومنظور ازموالفه «ترکیب‌صداهااست‌بترتیبی که‌بگوش‌میرسند و« کمال اصطحاب «و« کمال‌موالفه» بسته بنسبتهائی است که‌صداها بین هم دارند. بجای « کمال» کلمهٔ «خوش صدائی» (Consonance) تعبیر کنیم .آنگاه‌از کمال الاصطحاب‌مفهوم « خوش صدائی‌هارمنی» (Consonance harmonique) بین فاصله های یك « سازش » (accord)وازه کمال‌الموالفه» مفهوم«خوش‌صدائی‌ملدی»(Consonance mélodique) بین یك درجه و درجه دیگر گسام درك میشود . دو قرن بعد از فارابی صفی‌الدین نیز موضوع «خوش صدائی ملدی» را درمیان نهاده است . آنجا که مینویسد : «صداهائی یافت میشوند که چون پی‌درپی نواخته شوند بگوش موافق آیند وچون با هم نواخته شوندناموافق باشند»...»

سه قرن بعد « محمد بن عبدالحمید لاذقی» درکتاب « فتحیه » فواصل‌موسیقی را بدینگونه تقسیم بندی میکند: فواصل‌خوش صدا بردونوع‌اند. نوع‌اول اینها هستند:

$$\frac{۸}{۹} \qquad \frac{۹}{۱۰} \qquad \frac{۱۵}{۱۶} \qquad \frac{۲۴۳}{۲۵۶}$$

یعنی «پرده بزرك» ، « پرده کوچك » ، «نیم‌پرده‌بزرك» یا «آپتم» (Apotome) و « نیم پرده کوچك»یا «لیما» (Limma) که اگرصداهای‌معرفشان‌دو بدوپی‌درپی‌نواخته شوند خوش صدا شنیده میشوند واگر باهم زده شوند بد صدا . نوع دوم اینها هستند :

$$\frac{۲}{۳} \qquad \frac{۳}{۴} \qquad \frac{۴}{۵} \qquad \frac{۵}{۶}$$

یعنی« پنجم‌درست»«چهارم‌درست»«سوم‌بزرك»و«سوم کوچك» که‌چون‌صداهای‌معرفشان

دو بدو نواخته‌شوند پیوسته خوش صدا شنیده‌میشوند . چه پی‌درپی وچه باهم ...»

منظور ازآنچه در زیرمیاید این نیست که از قدر ومنزلت مطالعه وسخن رانی ودیع صبرا دربارهٔ هارمنی بمعنی«خوش صدائی کلمه نزد دانشمندان فوق» چیزی کاسته شود ، بلکه مقصود نگارنده این است که نظراهل فن را بدونکتهٔ زیرمتوجه سازد:

۱ ـ هارمنی بمعنی جدیدکلمه از قرن سیزدهم یعنی‌سه‌قرن‌بعد از فارابی آغـاز وپی ریزی شده است .

۲ ـ هارمنی بمعنی «خوش صدائی» دو یاچند صدا از قرن پنجم یعنی پنج قـرن پیش ازفارابی اظهار شده است .

«هانری پرونیر» (Henri Prunière)موسیقی شناس‌عصرحاضر درفصل‌مربوط به اختراع «چندصدائی» (Polyphonie) در کتاب تاریخ جدید موسیقی خودکـه در ۱۹۳٤ منتشرساخته می‌نویسد :

«چند صدائی علمی قرن دوازدهم راکه موسیقی‌غربی امروزازآن شکفته شده است نبایـد با چند صدائـی نارس قـرون وسطی اشتبـاه نمود . چه ایـن نوع چند صدائی تازگی نداشته و ازقدیم بـاشکال نزدیک بهم اجـرا میشده است . چنین بنظر میرسدکه یونانیها یک‌نوع «دوصدائی» کنترپوان» (Contrepoint)مخصوص‌داشته‌اند که درآن نغمه اصلی باصداهای «چهارم» (quart)،«پنجم» (quinte)و«هنگام‌پائین» (Octave inferieure) همراهی میشده است و همچنین همراهی با «سوم» (tierce) و«ششم» (Sixte) معمول بوده است و سازی که نزد آنهـا «آنلس» (Anlos) نـام داشته است یک نوع اسباب‌بادی بوده‌که دولوله داشته است . یکی ازلوله‌ها آهنگ اصلی را مینواخته ودیگری‌آنرا همراهی میکرده است [1] همچنین در قرون وسطی سازهائی موجود بوده است که قابلیت اجرای دویاچند صدا درآن واحد داشته اند . ازآنجمله‌بوده است نوعی از«ارگ‌آبی»و«ارگ‌بادی» که‌اولی‌نزداهالی لاتین‌وبیزانس ودومی درکلیساهای قرن نهم معمول بوده است . دراین‌ارگها دوصدا دریک‌آن‌ایجاد

---

۱) این اسباب هنوزهم بین چوپانان ایرانی دربسیاری ازدهات مرسوم است .

میشده است . (۱) درمشرق زمین نیز نوازندگان اززمانهای قدیم مایل باختلاط نغمه با یک نوع هارمنی ابتدائی بوده‌اند ودرروی یك اسباب برای این منظور دوانگشت را روی دوتاردرآن واحد بکارمیبردند . صفی‌الدین دراین باره مینویسد :

«قدما صداها را بوسیلهٔ پرده های عود میشناختند وگاهی آنها را باهم مخلوط میکردند واین اختلاطرا ترکیب انگشتان مینامیدندچنانکه میگفتند« سبابه فی‌الوسطی» (انگشت اول درانگشت دوم) ویا«سبابه فی‌البنصر»(انگشت اول درانگشت سوم)...»

درموسیقی علمی بکاربردن صداهای مخلوط اززمانهای قدیم درکلیساهـای گل (Gaules) رسم بوده است وحتی دکتـر «پتروا گنر» (Dr Peter Wagner) معتقد است که آواز «دوصدائی» (ازقـرون هفتم دربیزانس ورم معمول شده است . دراواسط قرن نهم صاحب کتاب«موزیکاآنکیریادیس»(Musica Enchiriadis)پایه های هارمنی یعنی «اورگانم» (Organum) را بطـور وضوح تشریح میکند که ازهمراهی کـردن آوازاصلی بوسیله آوازدیگری ایجاد میشود .آوازبالا نغمه مذهبی را میخوانند وآواز دوم که معمولا بوسیله یك اسباب موسیقی اجـرا میشود اولین نت را بـا آواز اصلی «هم صدا» (Unisson)آغازنموده وبطرز دیاتینك تا فاصله چهـارم ازآن دورمیشود . آنگاه دراین‌فاصله آنراهمراهی نموده‌ودوباره درانتهای نغمه بصدای‌اصلی‌بازمیگردد.

همین نوع ارگانم است که کم کم روبتکامل رفته و تا قرن یازدهم بـه «حرکت معکوس» (Mouvement contraire) بدل میشود و پـایه و اساس «کنتر پـوان» (Contrepoint) راکه خود مقدمه هـارمنی علمی است تشکیل میدهـد و بیشتر در کلیساهای مغرب معمول بوده است . همچنین درکتاب نامبرده قوانین ارگـانم دیگری ازجمله چهارم ، پنجم وهنگام «موازی» نیزذکرمیشود .

پس هارمنی بمعنی جدیدکلمه ازقرن سیزدهم آغازمیگردد یعنی سه قرن‌بعداز

۱) درایران زمان ساسانیان نیزاسبابهائی مانند «هارپ» و«سنتور» معمول بـوده است که دراثرخاصیت رزنانس (résonnance) هنگام اجرای نغمه موسیقی درآنهـا یکنوع هارمنی‌خفیفی‌شنیده میشود. همچنین‌بوده‌اند« کروث»(Krwth) و«شیفوان»(Chifoine) درممالك دیگر. این اسبابها که فکرایجاد هارمنی بمعنی اختلاط صداها را ایجاد میکرده‌اند اززمانهای بسیار قدیم دربیشترممالك متمدن مرسوم بوده‌اند .

فارابی . در حقیقت «چند صدائی» علمی نخست بوسیلهٔ «پروتن (Pérotin) مؤسس سبکی بنام «آر ـ آنتیکا» (L , art antiqua) شروع میشود و بعد «بوسیله «گیوم ـ دوماشوت» (guillaume de Machault) مؤسس مکتب «آر ـ نوا» (L'art nova) کامل گشته و پایه های هارمنی علمی جدید را میسازد .

پروتن نخستین کسی است که قطعات «چهارصدائی» باقوانین علمی «کنترپوان» نوشته است ولی اگر از کلمهٔ هارمنی «خوش صدائی» دو یاچند صدا درنظر باشد مدتها پیش ازفارابی از آن سخن رفته است . «لـوسین شوالیه» (Lucien Chevalier) در این مورد مینویسد : (۱) «تمام دورهٔ بعدازیونان یعنی موسیقی مذهبی قرون‌اولیه‌بطور یقین «یك صدائی» بوده است وتنها قرن ششم است که نشانه‌های کافی از وجود یکنوع «چند صدائی» ابتدائی بدست میدهد. «کوسماکر» (Coussmaker) در کتـاب مشهور خود «تاریخ هارمنی درقرون وسطی» بعنوان قدیمی ترین مدرك تـاریخی ازهـارمنی قسمتی‌ازنوشتهٔ «ایزیدوردوسویل» (Isidore de Séville) راذکرمیکند. این‌نویسنده «موسیقی هارمنی» را «خوش صدائی» چندصداکه باهم نواخته شوند تعریف میکند . همچنین به «اورلین دو رنـومه» (Aurelien de Renomé) اشـاره میکندکه مـانند «ایزیدور» موسیقی را بسه نوع «هارمنی دار»،«ضرب‌دار» و«مرتب» تقسیم‌بندی نموده وراجع بموسیقی «هارمنی دار» چنین میگوید : «درموسیقی‌هارمنی دارصداها راچنان ترتیب میدهندکه چون باهم نواخته شوند درحکم صدای واحدگردند .»

«ایزیدوردوسویل» فاصله‌های موسیقی رابدودستهٔ «خوش‌صدا» (Symphonie) و «بدصدا» (Diaphonie) تقسیم میکند . دسته اول راازحیث درجه خوش‌صدائیشان باین ترتیب منظم میسازد :

«هنگام،چهارم، پنجم، هنگام وپنجم و«هنگام مضاعف» (Double octave) در صورتیکه «کاسیدر» (Cassidore) ازقرن پنجم وبرخی دیگراز نظری دانـان قرون وسطی‌بپیروی ازدانشمندان یونان ترتیب زیررا میپذیرند :

(۱) (صفحه ۲۷) Lucien chevaillier Professeur au conservatoire de Strasbourg Les théories harmoniques (Encyclopedie du Con)

«چهارم، پنجم، هنگام،هنگام وچهارم،هنگام و پنجم وهنگام مضاعف» «ایزیدور» ازترکیب «خوش صدا» ها خوش صداهای دیگری بدست میآورد . چنانکه از ترکیب پنجم وچهارم باهنگام خوش صدای‌جدیدی بدست میدهد .

«اوژن اسکات» (Eugène Scat) که دراوائل قرن نهم میزیسته است موسیقی هارمنی دار را اینگونه تشریح میکند : «آوازهارمنی‌داراز کمیات و کیفیات گوناگون پدیدار میشود . هنگامیکه دوصدای هارمنی داررا پی‌درپی وجداگانه بشنوند اختلاف زیروبمی آنها نمایان وشدید است ولی وقتی باقوانین معین ترکیب شده و باهم نواخته شوند اختلافشان نمود نکرده وبگوش خوش‌آیند می‌شوند . . .»

بااین مختصر محقق میشود که اختراع هارمنی بمعنی قدیمی کلمه از قرن پنجم یعنی درحدود ۵۰۰ سال پیش ازفارابی آغـازشده است در صورتیکه هـارمنی بمعنی جدید کلمه ازقرن سیزدهم یعنی ۳۰۰ سال بعد ازفارابی ایجاد گشته است . گمان میرود فارابی فیلسوف بزرگ زمان‌خود کتابهای‌متقدمین یونانی ورومی را دیده و بعقاید آنها آشنا گشته است وناچاردر کتاب خود کم وبیش ازآنها سخن رانده است .

اگرخواسته باشیم ازنظرهارمنی اشتراکی بین موسیقی مشرق و مغرب بیابیم بایدآنرا در ریشه های «آو ازگرگورین» (Le Cahant grégorien) جستجو کنیم . «هانری پرونیر» دراین باره مینویسد: «آوازآنتی‌فنیك» (Le chant antiphonique) که درآن خوانندگان‌کلیسا بدودسته تقسیم شده وبتناوب آیه‌های مقدس راجـواب و سؤال میکردند درقرون اولیه درمشرق ومغرب بسط فراوان یافته است . منشـاء این سبك ازمشرق زمین است و گمان میرود از «ادس» درایران قدیم برخـاسته و در قرن چهارم ازراه سوریه به بیزانس رسیده باشد (۱) همین روش‌آوازخـوانی است کـه در مغرب زمین روبتکامل رفته وباوازچند صدائی که پایه های هـارمنی جدید را تشکیل می‌دهد مبدل گشته است .

---

۱) این نوع آواز خوانی هنوزهم دربعضی ازنقاط ایران در اجرای مراسم مذهبی «سینه زنی» دیده میشود ودور نیست که ازقدیم درمراسم مذهبی ایرانیان زردشتی معمول بوده وبعدها دراسلام وارد گشته است .

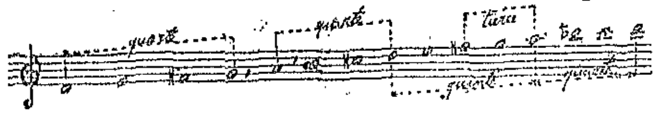
مقامات ـ درسال ۱۹۳۲ درمصر کنگرهٔ موسیقی عرب بریاست محمد حلمی پاشا وزیر فرهنگ آنکشوروعضویت دانشمندان و موسیقی دانان ممالك عرب تشکیل گردید. ازموسیقی‌شناسان ومحققین ممالك اروپامانند« کلانجت»(R.P.Gollengettes) و«بارون کارادو وو»(Baron Cara de Vaux) ودکتر هانری فارمر» (.M · H · G Farmer) و «ارلنجر» (R . D . Erlanger) ودیگران برای شرکت‌در کنگره‌دعوت بعمل‌آمد . «ودیع صبرا»نیزرئیس هیئت نمایندگی لبنان راعهده دار بود . مقصود این کنگره بزرك مطالعه عمیق‌کلیه امورمربوط بموسیقی عرب از نظر تاریخی ،فنی،علمی و بویژه آموزشی بود. هفت شورا برای غوردرمسائل‌مختلف تشکیل گردید . باین‌ترتیب

۱ ـ شورای مسائل عمومی
۲ ـ شورای «مقامات وایقاع» (آهنك ها ووزن) وتألیف
۳ ـ شورای‌گام
٤ ـ شورای‌آلات موسیقی
٥ ـ شورای نت نویسی
٦ ـ شورای تعلیم موسیقی
۷ ـ شورای تاریخ موسیقی

یکی ازوظائف شورای مقامات وایقاع وتألیف جمع آوری و تنظیم آهنگهای موجود درمصر وسایرممالك عرب وهمچنین تعیین اجناس هریك بود [۱]

---

۱) مقصود ازجنس نزدقدمافاصله چهارم (ذوالاربع) است ولی گاهی این کلمه در نامگذاری فاصله های دیگر نیزبکار رفته است وبرای تجزیه مقام هـا استعمال شده است چنانکه اجناس مقام یك گاه از دو ذوالاربع غیرمتصل ویك ذوالخمس که شامل یك‌ذوالثلث است وبیك ذوالاربع متصل است تشکیل یافته‌است:



(نشانهٔ H برای نمایش صدای بین (بکار) و (دیز) ونشانـهٔ b برای تعیین صدای بین (بکار) و (بمل) گذارده میشود . اینگونه نشانه گذاری در شورای نت نویسی کنگره موسیقی عرب درمصر وضع وتصویب شده است .)

پس از ۱۸ جلسه مباحثات طولانی شورای مقامات وایقاع بنتایج زیررسید :

۱ـ ۵۲ مقام درمصر معمول است واسامی آنها ازاین قرارند :

یگاه ، فرحفزا ، شت عشیران ، حسینی عشیران ، عجم عشیران ، شوق‌افزا ، طرز جدید ، عراق ، راحة الارواح ، دلکش خاوران ، فرحناك ، بسته نگار ، اوج ، راست ، سوزناك ، ماهور ، حجازکار ، سازگار ، شورك ، نهاوند ، کردیلی حجازکار ، نو اثر ، نکریز ، پسندیده ، طرزنوین ، رهاوی ، نهاوندکبیر ، زنگوله ، کردان مصری ، نهاوند مرصع مشهور به سنباله نهاوند ، دلنشین ، بیاتی ، صبا ، عشاق مصری ، قرجغار ، حجاز ، اصفهان ، حسینی ، محیر ، عجم ، باباطاهر ، عرضبار ، شهناز ، بوسلیك ، صبابوسلیك ، کردی ، حسینی گلعزار ، سه گاه ، هزام ، مستعار ، مایه ، چهارگاه .

۲ـ مقامهای معموله درسوریه ولبنان همان مقامهای مصری هستند ، تنها «عشاق مصری» تغییر نام داده و «حسینی بوسلیك» خوانده میشود .

۳ـ ۱۸ مقام درمراکش وتونس معمول است که ۱۷ تای آنها در بین مقامهای مصری یافت میشوند ولی یکی ازآنها بنام «طبع عراق عجم» درمصر معمول نیست .

٤ـ ۳۷ مقام در جزیره العرب و عراق معمول است که ۱۵ تای آنها در بین مقامهای مصری یافت میشوند ولی ۲۲ تای دیگر در مصروجود ندارد . اینك نامهای این ۲۲ مقام :

جبوری ، دشتی ، منصوری ، سعیدی برقع ، ابراهیمی والمقابل ، کلکلی ، شوشتری ، عریبون عجم ، الحدیدی ، حجاز شیطانی ، العکبری ، محمودی ، عریبونی ، افشارکلکلی ، نهفت العرب ، زمزمی ، رمل ، الماء رناء ، شاورك ، صبا همایون ، نادی ، زرافکند .

جناب حاج مخبر السلطنه مهدیقلی هدایت دانشمند وموسیقی شناس عصر حاضر بکمك مرحوم دکتر مهدیخان منتظم الحکماکه دردورۀ خود ازمشاهیر نوازندگان سه‌تار بوده وبردیف کامل آوازهای ایرانی آشنائی کامل داشته است ، مدت هفت سال بجمع‌آوری وتنظیم ونوشتن آهنگهای موجود دردست اساتید آندوره مانند شهنازی ومیرزا عبدالله ودیگران پرداخته وکتابی کامل تهیه نموده‌اند. دو نسخه‌از آن را یکی با «خط ابجدی»

که خود برای موسیقی شرقی بسبك قدما ترتیب داده اند،و دیگری راباخط بین‌المللی موسیقی نوشته اندنزد خود دارند ویك نسخه‌راکه با خط بین‌المللی نوشته‌اند بهنرستان موسیقی هدیه کرده اندکه مورد استفاده اهل فن قرار گیرد .

دراین کتاب آوازهای ایرانی بهفت دستگاه تقسیم میشود و هردستگاه دارای گوشه هائیست که بـا مقامهای موسیقی عرب مطابقت دارد (۱) اینك نام هر دستگاه با مقامهای آن .

۱ـ ماهور: درآمد ، کراغلی ، داد ، خسروانی، دلکش خاوران، طرب انگیز، طوسی ، آذربایجانی ، فیلی ، زیر افکند ، ماهور صغیر ، ابول ، حصار ماهور ، نیریز ، شکسته ، نهیب ، عراق ، محیر ، آشور یا آشورآورند ،زنگوله ، سروش ، اصفهانك ، راك هندی ، صفیر ، نغمه ، راك عبدالله ، ساقی نامه ، صوفی نامه ، پروانه ، بسته نگار ، حربی ، شهرآشوب ، خوارزمشاهی ، تسلسل .

۲ـ راست پنجگاه : زنگوله صغیر ، زنگوله کبیر ، نغمه ، خسروانی، روح افزا، نیریز ، پنجگاه ، سپهر ، عشاق ، نوروزعجم ، بحر نور ، قرچه ، مبرقع ، نهیب ، عراق ، محیر ، آشور ، اصفهانك ، بسته نگار ، حزین ، طـرز ، ابوالچپ ، راونـدی ، لیلی و مجنون ، نوروزعرب ، نوروزصبا ، نوروزخارا ، نفیر وفرنگ،ماوراء النهر ،راك ، راك عبدالله ، شهرآشوب ، حربی .

۳ـ چهارگاه : درآمد ، بدر ، پیش زنگوله ، زنگوله ، نغمه،زابل ، بسته نگار، مویه ، حصار ، پس حصار، معربد ، مخالف ، مقلوب ، دوبیتی ، کرشمه ، حزین، حزان، حدی ، پهلوی ، رجز ، ارجوزه ، منصوری ، شهرآشوب ، حاشیه ، لزگی .

٤ـ شور: آواز، نغمه، زیرکش سلمك، سلمك، گلریز، صفا، چهارمضراب، ابوعطا،

(۱) هردستگاه یا باصطلاح قدما «طبقه» درحکم «تنالیته» (Tonalité) موسیقی غربی است . امروزمغربیها فقط دوطبقه دارند یکی «قوی» (Majeur) و دیگری «لین» (Mineur).درموسیقی ما هفت طبقه یاتنالیته موجود است که دوتای آنها بادوطبقهٔ اروپائیها تطبیق میکند ـ ماهور با قوی وهمایون با لین مطابقت دارد ـ و بقیه مستقل اند . هرگوشه یا مقام در حکم «مد» (Mode) موسیقی مغرب است که در هرطبقه بسبك مد های کلیسائی غربی تغییرشکل داده ورنگ خاص میگیرد .

بزرگ ، دو بیتی ، خارا ، قجر ، حزین ، ملانازی ، شهناز ، قرچه ، رهاوی ، دستان عرب، سیخی، حجاز، بسته‌نگار ، بغدادی، چهارپاره ،برگردان ، افشار ، رهاب.مسیحی، رهاوی ، حسینی ، نهیب ، عراق . نهفت ، شکسته ، جامه داران ، قرائی ، مثنوی پیچ ، شاه‌ختائی ، اوج ، غم‌انگیز ، عقده‌گشا ، سملی ، کوچه‌باغی ، نشابورك ، ضرب اصول ، نیشابور ،گریلی ، دشتی ،گیلکی ، گبری ، بیات‌کرد ، بیدکانی ، حاجیانی ، سرنج ، چوپانی ،دشتستانی، آذربایجانی ،بیات‌کرد ، خسروانی، قطار، روح‌الارواح ، مهربانی، سرورالملکی ،

۵ـ سه گاه : درآمد ، آواز ، نغمه ، زنگ‌شتر ـ زابل ، بسته‌نگار ، آوازمویه ، حصار ، زنگوله ، حزان ، بس‌حصار ، معربد ، مخالف ، حاجی‌حسنی ، مقلوب ،دوبیتی، حزین ، دلگشا ،رهاوی ، مسیحی ،ناقوس ،تخت‌طاقدیس ، شاه‌ختائی ، مداین ،نهاوند،

٦ ـ همایون : موالیان ، چکاوك ، بیداد ، نی‌داود ، باوی ، ابوالچپ ، راوندی، موره ، لیلی‌ومجنون، گوشه‌طرز ، نوروزعرب ، نوروزصبا ، نوروزخارا ، نفیروفرنگ، شوشتری ، میگلی ، بختیاری ، دلنواز ، عزال ، موالف ، دناسری ، جامه‌داران ، فرح ، شهرآشوب ، پروانه ؛ بیات‌اصفهان ،بیات‌راجع ، سوزوگداز ، جوابه ، رازونیاز ،چهار مضراب ، مثنوی ، فرح‌انگیز ،

۷ـ نوا : کردانیه ، نغمه ، بیات راجع ، حزین ، مویه ، عشاق ، نهفت ،گوشت ، عشیران ، نیشابورك ، خجسته ، مجلسی ، ملك‌حسینی ، بوسلیك ، نیریز.نستوری ،

(شش‌مقام‌سروش، بدر، چوپانی، مداین،مثنوی‌پیچ ودشتستانی،که در کتاب‌حاج مخبرالسطنه دیده‌نمیشودولی در کتاب‌آوازآقای علینقی‌وزیری موجوداست بمقامهای فوق افزوده شده است)

مقامهائی که در هفت دستگاه‌ذکرشان رفت‌آنهائی هستندکه امروز در دست استادان ایرانی موجود است وبیشترشان بقایای آهنگهای قدیم ایران است.انچه‌مسلم است‌در قدیم‌آهنگهای بسیاری موجود بوده است که نام اکثرشان‌را در خمسه‌نظامی شاهنامه فردوسی و دیوانهای سایر شعرای ایران وعرب میتوان یافت ولی امروزه از دست رفته و یاتغیر نام داده‌اند.

ازمقایسه بین مقامهای معمول درایران با مقامهای مرسوم در ممالك عرب نکته های زیرروشن میشود :

نام سی مقام از۵۲ مقام معمول در مصر وسوریه ولبنان بین مقامهای معمول در ایران نیزدیده میشود ازاینقرار :

عجم عشیران (عشیران)، عراق، راحة الارواح (روح الارواح)، دلکش حاوران (خاوران) ، بسته نگار ، اوج ، راست ، ماهور ، شورك (شور) ، نکریز (نیریز) ، فرح فزا (فرح انگیز) ، طرزجدید (طرز)، رهاوی ، صبا ، عشاق ، حجاز ، اصفهان، حسینی، محیر ، عجم (نوروز عجم) ، شهناز ، بوسلیك ، سه گاه ، چهارگاه ، کردی (بیات کرد) ، زنگوله ، قجغار (قجر) ، حزام (حزان) ، مایه (مویه) ، نهاوند .

۲ـ دوازده مقام دیگر ازمقامهای‌معمول درمصر نامهای فارسی‌دارندویا ازمشتقات فارسی هستند ازاینقرار :

یکاه (یك گاه) ، شوق افزا ، فرحناك ، سازگار ، پسندیده، سنبله نهاوند،دلنشین، حسینی گلعزار ، نهاوندکبیر ، بابا طاهر ، سوزناك ، طرزنوین .

ترکیبات فـارسی بالا میرساند که ریشهٔ مقامهای فـوق از آهنگهای قـدیمی ایران است .

۳ـ از۱۲ مقام معمول درعراق که درمصر استعمالی‌ندارند نام ۹مقام درآهنگهای ایران دیده میشود ازاینقرار :

دشتی ، منصوری ، سعید برقـع (مبرقع) ، شوشتری ، افشار ، نهفت ، شاورك (نیشابورك) ، صبا همایون ، زرافکند (زیرافکند) .

٤ـ از۱۵ مقام معمول‌درعراق که درمصر نیزمعمولند نام هشت مقام درآهنگهای ایران دیده میشود :

بیاتی، حجاز، بوسلیك، بسته‌نگار، صبا، عجم عشیران (عشیران) حسینی،مثنوی.

۵ـ از۱۷ مقام معمول درمراکش وتونس که درمصر نیزمعمولند نام ۱۰ مقام در آهنگهای ایرانی دیده میشود ازاینقرار :

راست ، چهارگاه ، ماهور ، عراق ، حجاز ، اصفهان ، حسینی ، بیاتی ، سه گاه ، عشیران .

شایان دقت است نام «طبع عراق عجم» آهنگی که در مراکش و تونس معمول ولی درمصر خوانده نمیشود ، میرساند که این مقام بعراق عجم یعنی ایران منسوب شده ودور نیست که ریشه آن از آن ایران باشد .

چنانکه ازاین مقایسه روشن میشود بیشتر مقامهای معمول درممالك عربی امروز درگوشه های آوازهای ایرانی دیده میشود وهمین امر ریشه واساس وپایه بودن موسیقی مارا میرساند. تجزیه وتحلیل عمیق تری درباره مقامهای ایران وعرب نشان خواهدداد آنچه ازمقامهای عربی که نامشان دردستگاههای ما دیده نمیشود دراصل ایرانی بوده وتغییر نام داده اند .

آنچه بیشترجلب توجه میکند اینست بین یازده مقامی کـه ودیع صبرا بعنوان نمونه های کامل ازگام هارمنیك نام میبرد تنها مقام اصفهان است که بین ۵۲ مقام معموله درمصروسوریه ولبنان دیده میشود وهمچنین زیرافکند که بین مقامهای معموله درعراق نیز دیـده میشود . درصورتیکه نام هفت تای آنها در مقامهای ایـران موجود است . از اینقرار :

کردانیه ، زیرافکند ، بزرك ، اصفهان ، غزال (عزال) ، فرح ، سلمك .

مقام اصفهان نیزخودآهنگی است منسوب باصفهان یکی ازایالتهای بزرك ایران و زیرافکندکلمه ایست فارسی ومقام آن بدون تردید ریشه ایرانی دارد .

۴ـ چگونگی نفوذ موسیقی ایران درعرب :

« ابن خلدون » (۱) راجع بچگونگی سرایت موسیقی ایـران در عرب چنین مینویسد : عربها پیش ازاسلام قبل ازاینکه بموسیقی وسایر هنرهای زیبا آشنائی پیدا کنند درشعروساختن قطعات منظوم دست داشتند وهنگامی که هنوزچادرنشین بوده و ازاین سو بآنسو کوچ میکردند ، موسیقیشان محدود بآوازهائی بوده است که برای

(۱) ابوزیدعبدالرحمن بن خلدون صاحب کتاب تاریخ ومقدمه معروف آن « کتاب العبر » مورخ مشهورعرب است .

تهییج وراهنمائی شترها بکارمیبردند . بعدهاکه شهرنشینی گزیده واسلام اختیارکردند، آنچه را از عادات ورسومشان که برخلاف دستورات قرآن بوده ترك گفتند و آنچه مطابق آن وممدوح بوده است نگاهداری کردند . چون قرائت قرآن با صورت نیکو، پسندیده ومستحب بوده است ، آوازهای بومیشان را برای خواندن آن بکار بردند . بعدهاکه بسایرممالك دست یافتند وهنرهای زیبا بویژه موسیقی را در نهایت کمال در ایران ویونان مشاهده کردند ذوقشان تحریك شده وظرافت طبع درآنها ایجاد گشت تا آنجا که موسیقی دانان ممالك دیگر را جلب و تشویق نمودند و بزودی بین آنها خوانندگانی نظیرخوانندگان ایرانی تربیت گشت ازآنجمله اند «نشیط» که اصل او ایرانی بوده است و « سائب خاثر » از اهل مدینه که فرزند یك اسیر ایرانی و استاد «عبدالله بن جعفر» از نجبای بنی هاشم بوده است . در این عصر است که عربها ذوق ایرانی‌راپذیرفته ودرموسیقی‌خود بکاربرده اند. بعدها هنرمندانی مانند « ابن سریج » آنرا رو بتکامل بردند تا در زمان خلفای عباسی بوسیلهٔ « ابراهیم موصلی » و پسرش «اسحق» و نوه اش «حماد» بدرجه کمال رسید . بغداد از این پس مرکز موسیقی عالی محسوب وآهنگهای ساخته استادان فوق باشکالی که امروزهم میشنویم درآن‌پرورش یافته است .

از فهرست موسیقی دانان عرب که « ژول روانه » ازکتابهای « مروج الذهب » مسعودی «اغانی» ابوالفرج اصفهانی و «الف‌ولیل» استنتاج نموده است، نام‌هنرمندانی راکه باعث نفوذ وترویج موسیقی ایران درعرب‌گشته اند میتوان بدست آورد . اینك چند نفر :

۱- «عیسی بن عبدالله» معروف به «طویس» (۵۰—۱۲۳هجری) غلام «آروی» مادرخلیفه سوم «عثمان‌بن عفان» و آزاد شده «بنی مخزوم» قریشی است . از کودکی بااسیران ایرانی‌آمیزش داشته وبازمزمه های‌آنها خوگرفته وآهنگهای‌آنهارا بدرجه کمال تقلید میکرده است درجوانی نواختن تنبور آموخته و نخستین کسی است که آهنگهائی با میزانهای منظم ساخته ودرمدینه خوانده ونواخته است. شاگردان‌بسیار داشته وپیشقدم اصلاح موسیقی عرب بشمارمیرود .

۲ـ «سائب خاثر» فرزند يك اسير ايرانی و غلامی از « بنی ليث » است . مدتها بدون همراهی سازميخوانده وبرای نگاهداری ضرب با چوبی برروی زمين میNواخته است . بعدها نواختن عودآموخته وصاحب اغانی اورا نخستين كسیميداندكه همراهی آوازرا با سازدرموسيقی عرب معمول نموده آهنگهائی راكه «نشيط» ايرانی برای او خوانده دراوتأثيرزيادكرده و ازروی آنها سائب نخستين آهنگ عرب را بنام «ثقيل» با قواعد صحيح وميزان ملايم ابداع نموده است . نزد معاويه اولباريافته ومورد لطف اوقرارگرفته است .

۳ـ «ابوعثمان سعيدبنمسجح» غلام مكی باكارگران ايرانی كه «عبدالله بنزبير» برای ترميم خانه های كعبه ازعراق خواسته بود ، آميزش داشته و آهنگهای آنـانرا شنيده و پسنديـده است . چون بسبب لياقت صنعتيش آزاد ميگردد مسافرتی بايران نموده ونواختن اسبابهای گوناگون میآموزد و موسيقی ايران را بخوبی فرا ميگيرد آنگاه بحجاز برگشتهوگامهای عربرا بسبك ايرانيها ترتيب ميدهد «اسحق بنابراهيم» موصلی موسيقی دان نامی دربار خلفای عباسی كه در اوائل قرن سوم هجری ميزيسته دربارهٔ ابن مسجح ميگويد : «او نخستين كسی است كه موسيقی عرب را آنچنان كه امروز معمول است بمكهآورد ... » همچنين «علی بن هشام» موسيقی دان بزرگ هم عصر اسحق درباره ابن مسجح اظهارميكند: «اونخستين كسی است كه موسيقیعرب را بسبك ايرانيها خوانده ومعمول نمود ...» صاحبآغانی اورا مبدع و مبتكر آهنگهای عربی بعد ازاسلام دانسته وميگويد: هم اوستكهموسيقی ايرانرادرعربوارد نمود...» اين هنرمنددرسال ۱۰۱ هجریدرعهدسلطنت «وليداول»وفات يافته است .

٤ـ « مسلم بن محرز » فرزند يك اسير ايرانی و آزاد شده خانواده ابوالخطاب است . نزد ابنمسجح درس گرفته ومانند استاد خود بايران مسافرت نموده واطلاعات خودراكاملكردهاست ودرمراجعت باصلاحوتكميلموسيقیعرب پرداخته وآهنگهائی برای اشعارعرب ابداع نموده كه تاآنزمان باين لطافت درمكه ومدينه شنيده نشدهبود. صاحب اغانی ابتكارسبك مخصوصی را باو نسبت ميدهد : پيش ازاو هرآهنگ برروی چندشعرساختهميشدوبعدازاوديگراناينسبكرا پيروی كردند. همچنيناختراع آهنگی

را با ضرب تند بنام«رمل» باو نسبت میدهد که تا یك قرن درموسیقی عرب رواج کامل داشته است .

نتیجه

مقصود نگارنده ازاین بحث واصرار دراینکه موسیقی عرب بعد از اسلام آنچه مورد تحقیق مستشرقین بوده است ازایرانیها بعربها رسیده‌است نه‌برای ابرازوطنپرستی وایجاد اعتباروافتخاربرای موسیقی ایران ویا تحقیر وتخفیف موسیقی عرب است و نه برای اثبات اینکه این دوموسیقی یکی است وقواعد وقوانینشان مشابه یکدیگروقابل تطبیق برهم است ـ هرکس درك میکند که هریك ازایندو امروز شخصیتی جداگانه دارد وراه ورسم خودرا می‌پیماید ـ بلکه برای‌آنست که توجه شود دست کم از نظر گام و فواصل آن‌مشترك میباشند و تحقیقات موسیقی شناسان دربارهٔ موسیقی عرب بطورغیرمستقیم برای موسیقی‌مانیزقابل قبول است وازاین حیث کم وبیش‌مورداستفاده ما است . هرخواننده ایرانی یك‌آهنگ عربی بشنود بدون آنکه آنرا بشناسد و یا زحمت تقلید بخود راه دهد ، بیدرنك برروی گام آن بزمزمه پرداخته و آهنگهای خودرا میخواند وملدی‌آنرا دنبال میکند و نگارنده گمان دارد ودیع صبرا نیز بطور معکوس باین نکته برخورد کرده باشد واین نیست مگردست‌کم اشتراك گامهای این دوموسیقی درحالیکه این‌آزمایش درمورد موسیقی نوع دیگری‌کمترصادق است .

ازدستگاههای دوازده‌گانه که فارابی نام میبرد بیشتراسامی فارسی است و این خود دلیل براین است‌که مایه های‌آنها ازموسیقی قدیم ایران است :

عشاق ، نوا ، بوسلیك ، راست ، عراق ، اصفهان ، زیرافکند ، بزرگ ، زنگوله ، رهاوی ، حسینی ، حجازی ، همچنین از۴۸ دیوان صفی‌الدین که درکتاب ادوارش‌ذکر شده است بیشتراسامی نام فارسی دارد . بویژه یازده دیوانی‌که ودیع صبرامعتقداست برروی‌گام فیزیکی استوارند :

دستکانه ، کردانه ، مجلس افروز ، ظرفقند ، بزرگ ، اصفهان ، عزال ، فرح ، بیضاء ، سلمك ، خضرا ، و برحسب اتفاق دستگاهی را کـه ودیع صبرا بعنوان نمونـه

اصلی و کامل گام فیزیکی ذکر میکند «مجلس افروز» است که ترکیبی فارسی دارد .

روشن است که این اسامی فارسی هر کدام ریشه ومایه اصلی این آهنگها بوده است نه اینکه فارابی یا صفی‌الدین آنهارا اختراع کرده باشند . «کریستنسن» در کتاب خود «ایران درزمان ساسانیان» مینویسد(۱): «بنابر آنچه گذشت دستگاههای موسیقی منسوب بباربد ازهفت خسروانی وسی لحن وسیصدوشصت دستان بوده که با ایام هفته وسی روزماه وسیصدوشصت روزسال ساسانیان تناسب داشته است. دردیوان منوچهری وبسیاری‌ازنویسندگان‌ایرانی‌اسامی بسیاری از آوازهای موسیقی‌می‌بینیم ولی‌ازهیچیك آنها معلوم نمیتوان کرد که آیا مقصود یکی ازسی لحن است یا یکی از سیصد و شصت دستان . «یزدان‌آفرید» ظاهراً سرودمذهبی بوده است . بعضی ازدستانها حوادث‌تاریخ قدیم ایران را بیان میکرده است که از قرن پنجم میلادی ببعد ساسانیان علاقه بسیار بیادآوری آنها نشان میداده اند یکی ازاین سرودهای حماسی «کین ایرج» نام داشته ودیگری «کین سیاوش» وامثال آن دستانهای دیگری دروصف قدرت وثروت خسرو-پرویز بوده است مثل «باغ شیرین» و «باغ شهریار» و «اورنگیگ» یعنی «سرودتخت» و «تخت طاقدیس» و «هفت گنج» و «گنزوادآورد» و «گنزگاو» و «شبدیز» دستانهای دیگری‌دروصف جشنهای فصول‌مختلف خاصه درتهنیت‌مقدم بهارومناظرطبیعت ومسرت حیات بوده است . ازقبیل «نوروز وزرگ» و «سروستان» و «آریشن‌خورشید» و «ماه ابرکوهان» (ماه بالای‌کوهسار) و «نوشین لبهنان» (نوشین لبان) و غیره . در اصطلاح موسیقی‌آنزمان «راست» نام یکی ازآوازها بوده و امروز هم یکی از دوازده دستگاه موسیقی ایران وعرب باین اسم موسوم است .

ودیع صبرا ازجمله‌آخرگفتهٔ «پرودان پرووست» (۲) «یونانیهام گام طبیعی را از مشرق گرفته اند ما توانسته ایم گامهای ژاپنی را بوسیله گام هارمنیك» ر » بدست آوریم واین همان‌گام اعراب وایرانیهاست . تاریخ همواره یکنوع درس‌حجبی‌است.»

(۱) ترجمه رشید یاسمی صفحه ۳۴۵

(۲) prudent pruvost نظری‌دان‌عصرحاضر صاحب کتاب (Musique Renovée) وهم رساله ای راجع بگام طبیعی .

چنین نتیجه میگیرد که مقصود گوینده اشاره باین است که ازوپائیها گام طبیعی بزرگ را کشف نکرده‌اند. خوبست ودیع صبرا باین‌عقیده اضافه کند که‌مقصود آنست که این گام پیش‌از آنکه باعراب‌رسیده‌باشد دردست ایرانیها بوده است.

با این مختصر روشن شد که اگر درحقیقت فارابی و صفی‌الدین مخترع و مروج گام فیزیکی درمشرق زمین بوده‌اند افتخار کشف آن ویا دست کم سهم اعظم آن نصیب ایرانیان است. بویژه اگر ایرانی‌بودن این دودانشمند درنظر گرفته شود عنوان رساله ودیع صبرا خود بخود مفهوم خودرا تغییرمیدهد.

ما نیز امیدواریم ایران شناسان وعلاقه مندان باین کشور باستانی‌ازنظر ادای حق علم با کوشش بیشتری درصدد جستجوی مدارك مثبت از موسیقی ایران بر آمده و تاریکی های‌آنرا روشن سازند وروزی فرا رسد که ایران زمین مانند دوران‌پر افتخار گذشته منبع فیض معنوی برای بشر گردد.

مهدی برکشلی

شهریور ۱۳۲٤

genres de musique, excepté la musique turque qui elle aussi, est également fondée sur les mêmes bases persanes. Je pense que Wabia-Säbra a dû remarquer le même phénomène chez les chanteurs arabes entendant la musique persane.

Des douze systèmes que nous rappelle Farabi, la plupart ont des noms persans qui sont aujourd'hui d'un emploi fréquent. Il nous porte à croire qu'ils étaient d'origine persane: Rast, Içfahan, Iraq, Koutchek ou Zir-Afkand, Bozorg, Hidjaz, Bou-salik, Ochchag, Hosseini, Zengoulé, Nawa, Rahavi.

De même les 48 tonalités citées par Safiyed - din sont d'origine persane notamment les 11 tonalités que Wadia - Sabra considère comme basées sur la gamme physique: Dustakana, Kardania, Madjlis-Afrouze, Zir-Afkand, Buzurk, Isphahane, Gazal, Farah, Bayda, Salmak, Khadra.

Il est curieux de constater que le «Madjlis Afrouze» Considéré par Wadia - Salra Comme le type de tonalité basée sur la gamme naturlle, soit un mot de derivation persane .

Il est évident que les termes persans représentent chacun l'origine des systèmes et n' ont certainement pas été inventés par FARABI et Sefiyed-din.

«Comme il a été dit les systèmes de la musique, attribués à Bârbadh, sont composés de 7 Khosrowani, de trente airs (Lahns) et 360 (dastâns) qui correspondaient à sept jours de la semaine, trente jours du mois et 360 jours de l'année. Dans le livre de Ménoutchehry et d'autres écrivains persans on trouve de nombreux noms des chants dont on ne peut distinguer le genre. Yazdan-Afarid paraît être un hymne religieux. Certains Dastâns se rapportaient aux faits historiques dont les Sassanides aimaient dès le Ve siècle en rappeler let récits, comme Kiné-Iradj et Kiné-Siawoche, etc... Certains Dastâns se rapportaient à la description de la puissance et des trésors de Khosroès Parwiz comme Bagh-Chirin, Bagh-Chahriar, Ourangig (l'hymne du trône), takhté-Taghdis, Heft Ganz, Ganzé-Bâd-Arard, Ganzé-Gave et Chabdiz. Enfin certains Dastâns étaient composés pour la description des fêtes dans les différentes saisons surtout pour la bienvenue du printemps et la représentation des paysages et des bien-être de la vie. On peut citer nowruze-Bozorg, Sarvestân, Arayechan-Khorchid-va-mah Abahrkouhan, Nouchin la bhanan, etc.

«Rast» était le nom d'un de ces chants qui est aujourd'hui même le nom d'un des 12 systèmes de la musique persane et arabe.»

De la dernière phrase de la déclaration de Prudent-Pruvost: «Les grecs recueillirent de l'orient la gamme naturelle, nous avons pu reconstituer des gammes japonaises à l'aide de la gamme harmonique de ré, laquelle d'ailleurs est celle des arabes et des persans. L'histoire est une perpetuelle leçon de modestie. «Wadia-Sabra déduit que l'auteur a voulu dire que les Européens n'ont pas découvert la gamme majeure naturelle. Et bien, n'est-ce pas raisonable d'ajouter qu'il veut dire qu'avant les arabes cette gamme était entre les mains des musiciens persans ?

M. Barkéchely.

air arabe d'une facture savante et de rhytme lente nommé Thakil, qui a été chanté sur des paroles restées célébres. Il fut admis à chanter devant el Khalife Moaviya qui le combla de faveurs.

3—Abou Othman Saïd-ibn-Mesdjah (1), né à Mecque, était de race nègre Il avait entendu chanter les ouvriers persans amenés de l'Iraq par Abdollah-Ibn-Zobair pour réparer des maisons de Ka'bé. Affranchi par son maître en raison de ses talents artistiques, il voyagea en Syrie et en Perse et apprit à jouer de divers instruments. Il revint dans le Hidjaz et fixa l'échelle des sons du chant arabe d'après les idées persanes. Ishaq-Ibn-Ibrahim-el-Mouceli, musicien célèbre des Khalifes Abbassides, qui vivait vers le commencement du IIIe siècle de l'Hégire, disait: «L'artiste qui le premier a fait entendre à Mecque le chant arabe, tel qu'il existe encore aujourd'hui, est Saïd, fils de Mesdjah». De même un autre musicien Ali, fils de Hicham contemporain de Ishaq reconnaît en lui le premier «qui ait chanté le chant arabe emprunté aux Persans».

Isfahani, l'auteur du livre Aghani confirme de même: «Ibn-Mesdjah, écrit-il, a été le créateur du chant dans l'arabie musulmane. C'est lui qui le premier a transposé le chant persan dans le chant arabe.»

Cet artiste est mort entre 705 et 714 J. C. sous le règne de Valid I.

4—Moslem-Ibn-Mohrez, de Mecque, était fils d'un affranchi persan de la famille d'Abaul-Khatab. Il avait été l' élève d'Ibn-Mesdjah et comme son maître, il voyagea en Perse et au retour il continua l'œuvre d' épuration de la musique arabe et composa des airs si délicieux qu'on n'avait jamais entendu de semblable à Mecque. L'auteur du livre Aghani lui attribue l'invention du Ramal, chant sur un rythme vif qui demeura particulir aux Arabes près d'un siècle.

Conclusion

Je n'ai jamais eu l'intention d'affirmer par cette étude, l'analogie complète entre les musiques arabe et persane, ni de démontrer qu'elles sont basées sur les mêmes règles. On peut voir facilement que chacune de ces deux musiques possède aujourd'hui une physionomie particulière. Mais ce que je veux prouver c'est qu'au point de vue de la gamme et de ses intervalles, la musique arabe après l'Islamisme prend ses sources dans la musique persane et que par conséquent les études et recherches des savants orientaux et occidentaux sur la musique arabe en ce qui concerne les gammes, s'appliquent indirectement à la nôtre.

Remarquons que tout chanteur persan peut imiter et suivre une mélodie arabe quelconque qu'il entend pour la première fois. Car elle est composée sur la gamme pesane . Ce phénomène ne peut être vérifié dans d'autres

1) Ibn-Mesdjah ou «Mosdjeh» né à Zandj. Encyclopédie de Deh-Khoda p. 349

de Bédouins et devinrent les conquérants du monde, ils dédaignèrent tout ce qui n'était pas conforme au Coran et à ses prescriptions. Ils ne s'appliquaient qu'à la lecture du livre sacré, et leurs chants étaient encore ce qu'ils avaint été dans le désert; mais en devenant les maîtres des trésors de la Grèce et de la Perse, ils prirent le goût des plaisirs de la vie et devinrent polis et raffinés. Alors des musiciens et chanteurs grecs et persans s'expatrièrent dans la ville de Hedjaz et se mirent au service des Arabes, qui de leur côté, les traitaient auec bienveillance. Bientôt il y eut des chanteurs célébres parmi lesquels on remarquait Nachit, qui était d'origine persane et Saïb - Khather, le maître d'Abdollah, fils de Djafar. Ce fut à cette époque que les Arabes adoptèrent le goût persan. Après ce temps Meidibn Choraïh et d' autres, également célébres, perfectionnèrent l'art du chant, sans s'écarter toutefois des principes de leurs maîtres, et progressivement jusqu'à ce qu'ils fussent parvenus à la perfection, sous le règne des Abbassides par de grands artistes tels qu'Ibrahim de Mossoul, son fils Ishac et son petit filsHamed. Bagdad devint alors le centre du bon goût musical et les airs de ces maîtres, prirent les formes qu'ils ont encore aujourd'hui, et qui font les délices du monde civilisé.»

On peut trouver dans le Moroudj-ezahab «les prairies d'or» de Massoudi, dans les 21 volumes de Kitab-el-Aghani «le livre des chansons» d'Abaul-Faradj-Içfahani et dans d'autres œuvres, en prose et en poésie arabes et persans, les noms et la biographie des artistes qui ont contribué surtout à faire pénétrer dans la musique arabe, les bases et les théories persanes. En voici quelques-uns:

1-Iça-Ben-Abdollah dit aussi Tauways, (le petit paon) (632-705 J.C.) qui avait été esclave d'Arwa, mère du troisième Khalife Othman-ben-Affan, était un affranchi de la famille Qoraychite de Makhzoum. Tout jeune il avait fréquenté des captifs persans employés aux travaux publics. A les entendre chanter il avait appris leurs mélodies, suivi le genre et le rythme de leur musique qu'il s'assimila au point de l'imiter dans ses cnmpositions. Il ne jouait que du Tambour de basque de forme carrée. La tradition veut qu'il ait été le premier parmi les Arabes, depuis l'Islamisme, à donner de la douceur et de la grâce à ses chants et qui fit entendre à Médine des airs soumis à une mesure regulière. Il eut des élèves dont les noms nous sont parvenus: Choraïh, Eddelal, Naumâr-ed-Deha, etc.

2--Saïb Khathir, de Médine, était fils d'un captif persan et esclave de la famille de Layth, il chanta qoulque temps sans accompagnement et se contenta de marquer le rythme au moyen d'une baguette dont il frappait le sol. Plus tard il joua du luth et fut le premier à se servir de cet instrument pour accompagner sa voix et à jouer avec art. Ayant entendu un esclave persan nommé Nachit chanter les airs de son pays, Saïb composa le premier

Egypte, on remarque 9 qui sont employés en Iran. Les voici: Dacheti. Mançouri. Saïd Bargha'a (*dit en persan Mobargha'a*) Chouchetari. Afchar. Nahoft. Chavourak (dit en persan Neichabourak). Saba-Homayouni. Zar-afkande (dit en persan Zir-Afkande).

4—Entre les 15 maqames employés en Iraq qui se trouwe aussi en Egypte sous des noms différents, on remarque 8 qui sont employés en Iran. Les voici: avec leur nom employé en Egypte:
Bayati. Hidjaz. Bossalik. Basténégar. Saba. Ajam-Ouchayran. Husseiny. Masnawi.

5—Entre les 17 maqames employés au Maroc et en Tunisie, qui se trouvent en Egypte sous des noms différents, on remarque 10 dont on voit les noms parmi les maqamates employés en Iran.

Les voici: avec leur nom employé en Egypte:
Rast. Djahargah. Mahour. Iraq. Hidjaz. Isfahan. Husseiny. Bayati. Segah. Ouchayaran.

Il est à remarquer que le nom du maqam «Tab'a Iraq'El-Ajam» appartenant *au Maroc, qui ne se trouve pas parmi ceux d'Egypte, nous porte à* croire qu'il est d'origine persane.

Comme on déduit de cette comparaison, la plupart des maqamates employés dans les pays arabes existent aujourd'hui même dans la musique de l'Iran, ou bien sont d'origine persane.

Ce qui est plus remarquable, c'est qu' entre les 11 maqames décrits *par* Wadia-Sabra *comme étant basés sur la gamme harmonique*, il n'y a que Ispahan (chant originaire de l'ancienne capitale de la Perse), qui est *employé aussi dans les pays arabes, tandis qu'il y en a 7 qui se trouvent parmi* les maqamates de l'Iran. Les voici:
Karania. Zir-Afkand. Buzork. Isghahane. Qazal (dit on persan Ozal), Farah. Salmak.

IV. Comment la musique persane a-t-elle influencé la musique arabe.

Voici le témoignage que nous apporte à ce sujet Ibn-Khaldoun, historien arabe du XIV siècle. (1)

«Comme il a été dit, les Arabes de l'époque anté-islamique excellaient dans la poèsie et dans l'improvisation en vers, et ce, avant qu'ils eussent acquis une connaissance de la musique et des autres arts. Alors qu'ils ne formaient que des tribus errantes et avant qu'ils ne fussent transformés par l'exercice de tous les arts attachés à la vie civilisée, leur musique ne consistait guère que dans les chansons avec lesquelle sils excitaient leurs chameaux, lesquelles n'étaient en réalité que les accents de vives passions

Plus tard, quand les Arabes commencèrent à renoncer à leurs mœurs

1) Abou-Said Abdol-rahman, l'autreur de Kitab-ol-Ebar.

négar. Awazé-Mouyeh. Hessar. Zangouleh. Hozane. Passe Heçar. Mo'arabade. Mokhalefe. Hadji-Hassani. Maghloube Do-beyti. Hazine. Delgocha. Rahawi. Massihi. Nâghousse. Takhté-Taghdisse. Chah-Khatay. Madâyene. Nahawand.
6. HOMAYOUNE: Mawaliane. Tchacâwak. Bidâd. Ney-dawoude. Bawy. Abol-tchape. Râwandi. Moureh. Leili-wa-Madjnoune. Goucheh-Tarze. Nowrouzé-Arabe. Nowrouzé-Saba.Nowrouzé-Khara. Nafire-va-Farangue. Chouchetari, meygoli. Bakhtiari. Delnawaze. Ozzal. Moalefe. Danasseri. Djamehdarâne. Farah. Chahr-Achoube. Parvaneh. Bayaté-Isfahane. Bayaté Radje'a Souzo-godaze. Djawâbeh. Razo-Niaze. Tchahar-Mezrabe. *Massnavi. Farah* Anguize.
7. NAWA: Kardania. Naghmeh. Bayaté-Radje'a. Hazine. Mouyeh. Ochaq. Nahoft. Gawechte. Ochyran. Nechabourak. Khodjasteh. Madjlessi. Husseini. Malek-Husseiny. Bossalik. Neirize. Nastouri.

J'y ai ajouté les 6 Maqames, Sorouche, Badre, Tchoupani, Masnavi-Pitche, Madâyen et Dechetestâni, qu'on trouve dans le livre de chant écrit par M. Alinaghi Waziri.

Ce sont les meqamates qu'on trouve à notre époque, entre les mains des artistes persans. Il y en a tant d'autres qui sont oubliés aujourd'hui et dont on trouve les noms dans les œuvres de Ferdowssi, Nézami et d'autres poètes. On peut se rapporter à l'encyclopédie de Deh-Khoda, (célébre encyclopédiste persan contemporain) pour trouver sous le mot «Ahang» les noms de certains de ces maqamates aujourd'hui ignorés.

Une comparaison entre les maqamates employés en Iran et ceux employés dans les pays arabes nous montre que:

1—Entre les 52 maqames employés en Egypte on remarque 30 dont les noms se trouvent parmi les maqames de la musique persane. Les voici: Adjam-Ouchayrane. Iraq. Rahatoul-Arvah (dit en persan Rouh-oul-Arwah). Dilkich-Hamaran (dit en persan Khawaran) Bastanegar. Awge. Rast. Mahour. Chourak (dit en persan Chour). Nahawand. Nakriz (dit en persan Neyriz). Farahfaza (dit en persan Farah-Anguiz). Tarz-gadid (dit en persan Tarz). Rahawi. Saba. Ouchaq. Hiajaz. Isfahan. Husseiny. Mohayar. Agjam (dit en persan Nowrouze-Adjam) Chahnaz. Bossalik. Sigah. Djahargah. Kurdy (dit en persan Bayaté-kurd). Zangulah. Qagighar (dit en persan Ghadjar). Huzam (dit en persan Hozan). Mayah (dit en persan Mouyeh).

2—12 autres maqames employés en Egypte ont des noms persans ou sont des dérivations persanes. Les voici:

Yagah. ChowqAfza. Farahnak. Sazékar. Bassandidah. Sounbulah-Nahawande. Delnichine. Gusseiny Gul Izar. Nahavandé-Kabir. Tarz-Nowine-Baba-Tahir. Suznak.

Ces noms prouvent l'origine persane de ces maqamates.

3—Entre les 22 maqames employés en Iraq, qui ne se trouve pas en

temporain persan, a essayé, avec l'aide de son ami, le feu docteur Mehdi Momtaz-ol-Hokama, habile musicien et joueur de «Setâr», de rassembler et noter les chants et les airs connus des vieux maîtres comme Chahnazi, Mirza Abdollah.... Après sept ans de labeur, il a préparé une compilation comprenant les chants persans et a envoyé une copie au Conservatoire de musique de Téhéran. Voici ce qu'on y lit à ce propos:

La musique persane d'aujourd'hui est composée de sept systèmes ou «Dastgah»(1) que voici:

Mahour. Rast-Pandjgah. Djahargah. Homayoun. Nawa. Sigah. Chour.

Chaque système comprend plusieurs modes ou «maqam» dont voici les noms:

1. MAHOUR: Darâmad. Koroghli. Dâd. Khosrowani Delkache. Khavaran. Tarabe-Anguize. 'Houssi. Azarbayedjani. Fili. Zir-Afkand. Mahour saghir. Abole. Hissar-Mahour. Neirize. Chécasteh. Nahdbe. Iraq. Mohayar. Achour (ou Achour Avand) Zangoulah. Sorouche. Isfahanak. Rak-Hindi. Safir. Naghmah. Rak-Abdoulah. Sâghi-Nâmeh. Soufi-Nâmeh. Parvâneh. Bastehnégar. *Harbi. Chahr-Achoube. Kharazmchahy. Taçalsol.*

2. RARST-PANDJGAH: Zangouleh-Saphir. Zangouleh-Kabir. Naghmeh. Khosrawani, Rouh-Afza. Neirize. Pandjgah. Sepéhre- Ouchaq Now rouz-Adjam. *Bahré-Noure. Qaratcheh. Mobargha'a.* Nahibe. Iraq. *Mohayar. Achour. Isfahanak.* Bastehnégar. Hazine. Tarze. Abol-tchape. Rawandi. Leili-Madjnoune. Nowrouz-Arabe. Nowrouz-Saba. Nowrouz-Khara. Nafire-va.Farangue. Nâvarâ-on-nahre. Râk. Kâk-Abdoullah. Chahr-Achoube. Harbi.

3. DJAHRGAH: Darâmad. Badre. Piche-Zangouleh. Zangouleh. Naghmeh. Zâbol. Bastehnégar. Mouyeh. Heçâr. Passe-Heçâr. mo'arabad. Mokhalefe. *Maghloube. Do-beyti.* Kerechmeh. Hazine. Hozane. Hoda. Pahlevi. Radjaze. Ordjouceh. Mançouri. Chahr-Achoub. Hachieh. Lazgui.

4. CHOUR : Awâze. Naghmeh. Zirkeche-Salmak. Salmak. Golrize. Safa Tcharmezrab. Abouata. Bozorg. Do-beyti. Khara. Qadjar. Hazine. Molla Nazi. Chahnaz. Qaratcheh. Razawi. Dastané-Arabe. Sayakhi. Hidjaze. Bastehnégar. Bagdadi. Tchaharpareh. Bargardâne. Afchare. Rohabe. Massihi. Rahawi Huseini. Nah'be Iraq. Nahoft. Chécasteh. Djameh-darane. Qarâ. Masnavi-Pitche. Chah-khatây. Owdj. Qam-Anguize. Oghdeh-gocha. Samali. Koutcheh-baghi. Néchabourak. Zarbe-ossoule. Awazé-Neichabour. Grayli. Dachety. Guilaki. Gabri. Bayaté kurd. Bidakani. Hadjiani. Sorandj. Tchoupani. Dachetestani. Azarbayédjani. Bayate-kurd Khosrowani. Qatâr. Rouhol-arwah. Mehrabani. Sorourolmaleki.

5. SEGAH: Dar âmad. Awâze. Naghmeh. Zangué-Chotore. Zâboli. Bastéh

---

1) Dastgah signifie (Tonalité) ou «Tabagheh» comme ont dit nos anciens musicologues. Dans la musique européenne il n'y a que deux systèmes: tonalité majeure et tonalité mineure.

d'autres pays arabes ainsi que de la décomposition des modes en genres (1).

Voici ce que nous rapporte à ce sujet la commission, après dix-huit séances de longues discussions

1—Les maqamates employés en Egypte sont au nombre de .2 dont voici les noms:

Yagah. Farahfaza. Chat-Arabane. Husseiny-Ouchayran. Adjam-Ouchayran. Cowq-Afza. Tarz-djadid. Iraq. Rahatoul-Arvah. Dilkiche-Hwaran. Farahnak. Bastanigar. Awge. Rast. Suznak. Mahour. Hidjazkar. Sazkar. Chourak. Nahawand. Kurdily-Hidjazkar. Nowaçar. Nakriz. Bassandidah. Tarz-Novine. Rahavi. Nhawand-Kabir. Zangulah. Kirdan-Masri. Sounbaulah-Nahawand. Dilnicheine. Bayati. Saba.Ouchaq-Masri. Qargihar. Hidjaz. Asfahan. Husseiny. Mohayar. Ajam. Baba-Tahir. Arzbar. Chahnaz. Bossalik. Saba-Bossalik. Kurdy. Husseiny-Gulyzar. Sigah. Huzam, Mousta'ar. Mayah. Djaharkah.

2. Les maqamates employés en Syrie et au Liban sont les mêmes que ceux employés en Egypte:. Seulement le maqam Ouchaq-Masri a changé de nom en Syrie et au Liban et y est employé sous le nom de Husseiny-Bossalik.

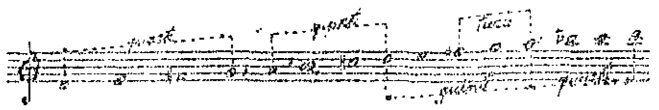
3. Les maqamates employés au Maroc et en Tunisie sont au nombre de dix-huit dont dix-sept employés en Egypte sous des noms différents et l'un appelé Tb'a Iraq-El-Ajam n'y est pas employé.

4. Les maqamates employés en Iraq et dans la Péninsule arabique sont au nombre de 37 dont 15 se trouvent en Egypte sous des noms différents et 22 n'y sont pas employés. Voici les noms de ces derniers:

Djobouri. Dachti. Mançouri. Saidy-Bargha'a. Ibrahimi-val-Moghabele. Kalkali. Chouchetari. Ariboune-Adjam. Al-hadidi. Hidjaz-Chaytani. Al'akbari. Mahmoudi. Ariboudi. Afchar-Kalkali. Nahoft-al-Arabe. Zamzami. Ramal. Alma'-Rena'. Chawrak. Saba-Homayoun. Nadi. Zar-Afkand.

Hadj Moukhber es saltané-Mehdigholi-Hidayat, savant et musicologue con-

1) Le mot genre «Djins» signifie en principe l'intervalle des quartes. Mais par extension ce mot fut adopté par quelques musicologues, parmi lesquels se trouve Safiyed-din Ormavi par désigner d'autres intervalles. Ce système a été appliqué dans la décomposition des maqamates. Ainsi par exemple le maqam Yagah est constitué par deux quartes non liées et une quinte contenant une tierce liée avec une quarte.



Ҥ » est un signe d' altération de note entre le bécarre et la dièse.

Ƀ »est un signe d' altération de note entre le bécarre et le bémol.

du mot a commencé au Ve siecle, c'est-à-dire 500 ans avant Farabi, et au sens moderne du mot au XIIIe siècle, c'est-à-dire 300 ans après Farabi. Il est fort probable que Farabi ayant connu les ouvrages de ses prédecesseurs en fut plus ou moins inspiré.

Si l'on veut trouver un lien harmonique entre les bases de la musique occidentale et celles de la musique orientale on doit se rapporter aux origines du chant grégorien.

En effet le chant antiphonique, nous écrit H. Prunière, pour lequel le chœur des chantres se divise en deux groupes qui récitent alternativement les versets du psaume, prit, durant les premiers siècles, un grand développement aussi bien en Occident qu'en Orient où il fut d'abord pratiqué. Il semble en effet originaire d'Edesse, aux confins de la Perse, et s'est répandu à travers la Syrie, au IVe siècle, jusqu'à Byzance.

Du IVe au VIIe siècle, ajoute Prunière, règne une grande indécision en Occident au point de vue des formes et des modes. L'Orient continue à fournir des hymnes qui comportent des altérations chromatiques des formules de vocalises aux incéssantes modulations.

Les maqamates

En 1932 futo rganisé en Egypte, sous la direction de Mohamad Helmi-Pacha, ministre de l'instruction publique du pays, le Congrès de la muique arabe avec la collaboration des savants et des musiciens de tous les pays arabes et la participation des musicologues renommés de l'Europe comme le R.P. Collangettes, Baron Carra de Waux, M.H.G. Farmer, R. D'Erlanger et d'autres.

Wadia-Sabra y fut le chef de la délégation libanaise.

Ce congrès avait pour but l'étude détaillée de toutes les questions concernant la musique arabe au point de vue historique, technique, scientifique et surtout au point devie de l'ensignement. On y designa sept commissions chargées, d'élucider des questions différentes, à savoir:

1—Commission des questions générales.
2— « des maqamates, du rythme et de la composition.
3— « de la gamme.
4— « des instruments.
5— « de la notation.
6— « de l'enseignement de la musique.
7— « de l'histoire de la musique arabe.

La commission des maqamates, du rythme et de la composition était chargée entre autre de distinguer les modes employés en Egypte et dans

« Toute la période qui succède à la période grecque, c'est-à-dire la musique liturgique romaine des premiers siècles de notre ère, est essentiellement monodique. Il faut arriver au VIe siècle pour rencontrer des indices sérieux pouvant nous autoriser à admettre à cette époque, l'existence d'une polyphonie rudimentaire. Coussemarker, dans son ouvrage célébre, l'Histoire de l'Harmonie au moyen âge, cite à titre de «plus ancien document historique sur l'hormonie au moyen âge », un passage d' Isidore de Séville: «la musique harmonique, dit cet écrivain, est une modulation de la voix; c'est aussi une concordance de plusieurs sons et leur union simultanée.» Il mentionne ensuite Aurélien de Renomé, lequel commence, ainsi qu'Isidore de Séville par diviser la musique, en harmonique, rythmique et métrique. Puis, il s'exprime ainsi sur l'harmonique:

«Dans l'harmonique on considère les sons de telle sorte que les sons graves unis convenablement entre eux produisent un assemblage simultané des voix. »

Remi d Auxerre, qui vécut au commencement de IXe siecle définit l'harmonie: Consonantia et coadunatiovocum.

Faut-il en conclure avec Coussemaker, que tous ces termes un peu équivoques (concordantia, captatio, coadunatio) prouvent d'une façon irréfutable que l'harmonie simultanée était pratiquée avant le Xe siècle. Ce qui est certain, c'est que les théoriciens ci-dessus designés considèrent les intervalles dans leurs rapports polyphoniques, fait qui ressort nettement de leur classification.

Isidore de Séville classe les intervalles en symphonies et en diaphonies (consonances et dissonances). Il range dans les symphonies ou accords l'octave, la quarte, la quinte, l'octave et quinte, la double-octave, tandis que Cassidore (Ve siècle) et certains auteurs de moyen âge, suivant les théoriciens grecs, admettent la quarte, la quinte, l'octave, l'octave et quarte, l'octave et quinte, la double-octave. Isiodore ajoute que certaines consonances, jointes à d'autres en produisent de nouvelles: «La quinte et la quarte, dit-il, jointes à l'octave font naître d'autres consonances.» Or il est impossible de considérer deux intervalles accouplés autrement que dans leurs rapports simultanés.

Eugène Scot, qui vécut au commencement du IXe siecle, écrit encore: «Un chant organique est composé de diverses qualités et quantités. Lorsqu'on les entend à part et isolément, ces sons paraissent séparés par des proportions d'élévation et d'abaissement bien éloignées l'une de l'autre, mais lorsqu'ils sont réunis simultanément entre eux, suivant les règles détérminées tradionnelles de l'art musicale qui concerne chaque ton, ils produisent un certain charme.»

On voit bien que l'initiative de création de l'harmonie au sens ancien

qui entonne la mélodie liturgique, la voix inférieure (généralement, semble-t-il confiée à un instrument), donne la première note à l'unisson, puis s'éloigne d'elle diatoniquement jusqu'à l'intervalle de quarte; elle se maintient quelque temps en rapport de quart avec la voix principale avant de revenir se confondre avec elle.

Cette sorte d'organum qui va aller en se perfectionnant et qui, à partir du XIe siècle, admettra le mouvement contraire, origine et principe du contrepoint, semble avoir été le plus pratiqué dans les églises d'Occident. Cependant on trouve dans ce même traité les règles d'un autre organum procédant par quartes, quintes, et octaves parallèles. Ces harmonies nous semblent barbares, ajoute H. Prunière, et l'on s'est demandé si elles avaient été réellement pratiquées ou seulement imaginées par des auteurs qui auraient pris trop au sérieux les théories des anciens sur les intervalles réputés consonants. Il est possible toutefois qu'ils aient cherché à justifier par l'autorité des anciens un genre de chant choral très primitif qui avait pu subsister, sinon dans les abbayes et les églises des grandes villes, du moins dans les campagnes...»

On voit bien que l'harmonie dans le sens moderne qu'on attribue à ce mot n'existait pas à vrai dire jusqu'au XIII siècle, c'est-à-dire trois siècles après Farabi. En effet c'est avec Pérotin (1) que commence la polyphonie savante appelée l'ars antiqua, qui constitue avec l'ars nova de Guillaume de Machault (2) les bases de la science harmonique. Pérotin dans son activité de 1180 à 1236 fut le premier qui écrivit à trois et quatre voix dans un style qu'on peut, pour la première fois qualifier de contrapontique, parce qu'il est soumis à des rythmes précis et que les diverses voix n'ont plus l'air d'être attachées ensemble de manière arbitraire.

Mais si l'on entend par le mot «harmonie» la consonance de deux ou plusieurs notes jouées simultanément, ce n'est peut être pas Farabi (Xe siècle) qui en parle le premier. Voici en effet ce que nous apprend à ce sujet Lucien Chevaillier (3)

---

1) On sait fort peu de chose de Pérotin, sinon qu'il parut dans son art surpasser celui qui parait avoir été son maître Léonin, et qu'il fut l'âme de l'école de Notre-Dame. On s'accorde maintenant à placer son activité de 1180 à 1236. Dès la fin de XIIe siècle, l'évêque Odon de Sully ordonnait de chanter à Noël son fameux quadruple Viderunt.

2) Guillaume de Machault, né dans les dernières années de XIIIe siècle, est avant tout un musicien poète de génie et une des puissantes personnalités qui dominent l'histoire de la musique. Il est l'incarnation vivante de l'ars nova, comme Pérotin l'était de l'ars antiqua. Ces deux grands hommes ne se contredisent point. Il se continuent.

3) Lucien Chevaillier, professeur au Conservatoire de Strasbourg; les théories harmoniques (Encyclopédie du Cons. P. 520).

«On ne doit pas confondre la polyphonie savante du XIIe siècle dont est sortie toute la merveilleuse floraison de la musique occidentale, avec la polyphonie embryonnaire du haut moyen-âge. Celle-ci ne constituait pas à proprement parler un fait nouveau, car les anciens semblent l'avoir connu sous des formes voisines. Les Grecs ont peut-être pratiqué une sorte de contrepoint à deux parties dans lequel le chant se trouvait accompagné par des notes tenues à la quarte, la quinte ou l'octave inférieure, sans doute aussi à la tierce et à la sixte, bien que les théoriciens aient considéré ces intervalles comme dissonants. C'est une diaphonie de ce genre que faisait probablement entendre l'instrument appelé (Avlos) formé de deux tuyaux à anches dont l'un jouait l'air et l'autre l'accompagnement. On ne saurait trop insister sur ce fait que plusieurs instruments en usage dès le haut moyen-âge étaient susceptibles de fournir des sons simultanés. L'orgue hydraulique, connu des Latins et des Byzantins, comme l'orgue pneumatique qu'on entendait dans les églises dès le XVe siècle, malgré l'exiguité de leurs claviers, permettaient de faire entendre deux notes à la fois...»

On trouve chez les Sassanides des instruments comme la harpe et le «santour» qui, ayant des cordes à plat, donnaient toujours au chant une enveloppe de résonnance harmonique. Ces instruments paraissent, dès la plus haute antiquité, être employés en Perse. On trouve sous des noms divers comme le Krwth et la Chifoine, dans d'autres pays, des instruments antiques qui étaient capables d'accompagner la mélodie avec la quarte, la quinte et l'octave. D'ailleurs sur un même instrument, dès une époque assez reculée, les instrumentistes des pays d'orient aimaient donner à la mélodie une sorte d'harmonie rudimentaire, en se servant de deux doigts à la fois. Voici ce que nous rapporte à ce sujet Safyed-din, dans son Kitab-al-adwar:

«Les anciens désignaient les sons par les touches du luth, on les» «mélangeait avec les sons d'une autre touche, et on appelait cette» «combinaison le «mélange des doigts». On disait par exemple «Sababa» «fil Wosta», (l'index dans le médius), ou «Sababa fil Bincir», (l'in-» «dex dans l'annulaire).

«Ainsi au temps où triomphait la monodie, ajoute plus loin H. Prunière, on avait de fréquentes occasions d'entendre une sorte de polyphonie primitive et le jongleur qui chantait une chanson de gestes en s'accompagnant sur sa chifroine, soutenait la mélodie d'une suite d'accords grossiers. Dans la musique savante on commença de bonne heure à employer des sons simultanés dans les églises des Gaules et le Dr. Peter Wagner a même prétendu que le chant à deux voix devait être en usage à Byzance et à Rome dès le VIIIe siècle. Vers le milieu du IXe siècle, l'auteur inconnu de la «Musica Enchiriadis» définit clairement l'organum. Il consiste alors en un contre-cant improvisé sur le plain-chant, et l'origine c'est la voix supérieure

Voici comment pour la première fois il est question d'harmonie dans le sens moderne attribué à ce mot:

«Par accouplement,écrit Al-Farabi au Xe siècle (d'Erlanger, la mus, arabe, vol I, P. 39) nous entendons parler de l'association de deux ou plusieurs notes jouées simultanément, et par combinaison celle des notes envisagées dans l'ordre où elles parviennent à l'oreille..... La perfection d'un accouplement, d'une combinaison ressort de la relation des notes entre elles.»

Remplaçons le mot perfection par consonance et nous obtiendrons une consonance harmonique entre les intervalles appartenant à un même accord et une consonance mélodique entre un degré d'une gamme et un autre degré. Deux siècles après Farabi, Safiyéd-din fait ressortir à nouveau cette consonance mélodique: (d'Erlanger la Mus, Ar. Vol. III. P. 238).

«Il est des intervalles, écrit-il, dont les deux notes consonnent entre elles quand elles sont jouées à la suite l'une de l'autre et ne consonnent pas quand elles sont produites simultanément.»

Trois siècles plus tard Mohammad Ladiqi dans son ouvrage «Fathia» dit: (Encycl. du Cons. Vol. V.p. 2956)

«Les intervalles consonants sont de deux sortes: les premiers sont formés par l'une des valeurs 8-9, 9-10, 15-16, 243-256, c'est-à-dire ton majeur, ton mineur, demi-ton majeur ou «apotome», demi-ton mineur ou «limma». Les seconds sont formés par l'une des valeurs 2-3, 3-4, 4-5, 5-6, c'est-à-dire la quinte, la quarte, la tierce majeure, la tierce mineure. Il faut savoir que deux sons qui ont entre eux l'une des valeurs 8-9, 9-10, 15-16, 243-256, entendus successivement, sont consonants, et entendus simultanément ils sont dissonants. Tandis que deux sons entre leuquels il y a une des valeurs 2-3, 3-4, 4-5, 5-6, sont toujours consonants, soit qu'ils soiet entendus successivement soit qu'ils soient entendus simultkément,»

Je n'ai pas l'intention d'amoindrir par ce qui suit l'importance de l'étude qu'a faite Wadia-Sabra des documents pris chez les grands philosophes, Farabi et Safiyed-din, en ce qui concerne l'harmonie au point de vue de la consonance harmonique et mélodique, mais je veux attirer son attention ainsi que celle de mes lecteurs sur les deux points suivants:

1. L'harmonie dans le sens moderne attribué à ce mot n'existait pas à vrai dire jusqu'au XIIIe siècles, c'est-à-dire trois siècles après Farabi.

2. L'harmonie dans le sens ancien du mot, c'est-à-dire la consonance de deux ou plusieurs notes jouées simultanément, a été discutée dès le Ve siècle, soit 500 ans avant Farabi.

En effet voici ce que nous écrit Henri Prunière, célèbre musicologue contemporain, dans sa nouvelle histoire de la musique, parue en 1934. Au chapitre III consacré à l'invention de la polyphonie on lit ce qui suit:

En calculant les intervalles consécutifs de ces sons on trouve:

9-8, 16-15, 135-128, 10-9

Cette façon d'arranger les sons dans le rabab est qualifiée par Farabi de «vieille manière». Elle a rendu cet instrument incapable de servir à accompagner le luth d'une façon satisfaisante. Ce dernier ayant été accordé tout à fait d'après la gamme diatonique de Pithagore. Cette vieille manière qui existait avant Farabi était sans doute celle des Persans, vu que le rabab était l'instrument favori des anciens Persans comme l'est aujourd'hui le luth chez les Arabes. On en conclut que le ton mineur (10-9) et le demi ton majeur 16-15 étaient connus des Persans avant Farabi ainsi que la tierce majeure naturelle, l'intervalle (I—P=5-4) et la tierce mineure naturelle, l'intervalle (L--M=6-5)

Farabi ayant constaté que la série des sons dans le rabab à la vieille manière, dépasse la quarte d'un demi ton, a ajouté deux autres ligatures situées l'une à l'extrémité du tiers de la longueur de la corde pour la limiter à la quinte et l'autre à peu près à mi-chemin entre A et P formant l'intervalle d'une quarte avec la corde libre. Voici la série des sons de la gamme harmonique corrigée par Farabi.

$$\frac{1}{1} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{6}{5} \quad \frac{81}{64} \quad \frac{9}{3} \quad \frac{45}{32} \quad \frac{3}{2}$$

$$\frac{9}{8} \quad \frac{16}{15} \quad \frac{135}{128} \quad \frac{256}{243} \quad \frac{135}{128} \quad \frac{16}{15}$$

Ainsi Farabi n'a jamais pensé réduire cette série pour la tranformer au tétracorde (9-8, 10-9, 16-15), base de la gamme harmonique. Voici ce qu'il écrit au sujet du rabab :

«Il est évident que tant qu'on s'en tient à ces accords, le rabab ne» «saurait servir à accompagner le luth que d'une manière peu satisfai-» «sante, tant pour les intervalles parfaits que pour ceux qui s'appro-» «chent de la perfection et ceux qui tiennent le milieu. Il est donc» «évident que ces intervalles sont établis d'une manière défectueuse.»

L'harmonie.

En 1923 à la Salle Pleyel à Paris, Wadia-Sabra, nous avertit qu'il a donné une conférence présidée par le maître Alfred Bruneau et qui fut annoncée comme suit par M. Jules Bender:

«Les lois fondamentales de l'harmonie se trouveraient reneforcées s'il était démontré qu'elles sont la base de toute musique orientale. C'est la première fois que cette question est étudiée sous ce jour. On n'est pas en droit de négliger un élargissement possible de notre horizon musical.»

Mais Wadia-Sabra, paraît-il, veut démontrer l'inverse de cette thèse. Cest-à-dire que c'est la musique arabe qui se trouve être la base de la science harmonique. C'est en ces termes qu'il commence:

naturelle harmopique, «ut-ré-mi-fa» avec les intervalles 9-8, 10-9, 16-15.

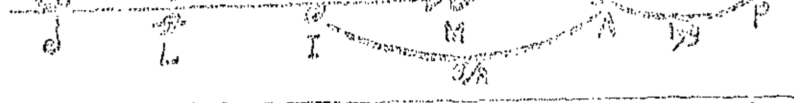
Mais en réalité il est loin de croire que Farabi ait pensé arranger un tétracorde pareil; car on ne trouve dans ses écrits aucun système où le tétracorde soit composé par des intervalles rangés dans l'ordre naturel: 9-8, 10-9, 16-15 de la gamme harmonique. On y trouve toutefois comme «système disjoint non changé, avec intervalles du genre suivi moyen», (1) la série: *9-8, 9-8, 10-9, 16-15, 9-8, 10-9, 16-15, 9-8* qui ne peut pas être considérée comme la vraie base de la gamme harmonique, celle-ci devant naturellement être commencée par le tétracorde 9-8, 10-9, 16-15.

Voici à quel endroit nous parle Farabi du petit ton 10-9, dans la construction du rabab: l'instrument persan est différent de ceux de la famille du luth . Plus loin il explique:

«Quelquefois on ne le garnit que d'une seule corde; d'autres fois on en met deux de la même grosseur; d'autres fois encore ce sont deux cordes de grosseur differente, dont la plus grosse est semblable à la «mathlath» du luth, et l'autre à la «mathna». Souvent même il y a quatre cordes à savoir: deux de *la grosseur de la «mathlath» et deux de la grosseur de la «mathna». Dans* certains cas on monte une mathlath et deux mathna. Mais il vaut mieux doubler les deux cordes pour donner plus d'ampleur au son...

D'ordinaire, dit le même auteur, ceux qui jouent de cet instrument tirent les sons de certains endroits des cordes que, par la force de l'habitude, ils retrouvent assez exactement sans avoir besoin des ligatures, et ils posent les doigts sur les endroits mêmes où se produisent les sons arrêtés. Le premier de ces endroits est la place de l'index située au bout de la neuvième partie de la longeur qui va du siellet au chevalet. Après vient la place du doigt du milieu située au bout de la sixième partie de cette même longueur. La troisième place est celle de l'annulaire, qui se trouve au neuvième de la longueur qu'il y a entre la place de l'index et le chevalet. La quatrième est celle du petit doigt située à l'extrémité du dixième de la longueur qu'il y a entre la place de l'annulaire et du chevalet...»

Représentons par leschema Ssuivant les sons du rabab indiqués par Farabi



---

sillet ou de 54-49. Ajoutons pour terminer que c'est la position de cette wosta de Zalzal qui a provoqué chez certains théoriciens modernes depuis Machaq, l'erreur de penser au quart de ton et à la *division de la gamme en* 24 quarts de ton.

1) جمع منفصل وغير متغير بالابعاد نوع متصل ملايم .

pour l'une de ses ligatures un procédé de même nature (1), et que l'intervalle le plus constant sur le luth est celui de quarte (3-4). Il y a lieu d'essayer ici une division analogue et d'examiner les intervalles qu'elle ferait naître. En effet on obtient par ce moyen la série suivante:

	1-1	19-20	18-20	17-20	16-20	15-20
ou	1-1	19-20	9-10	17-20	4-5	3-4

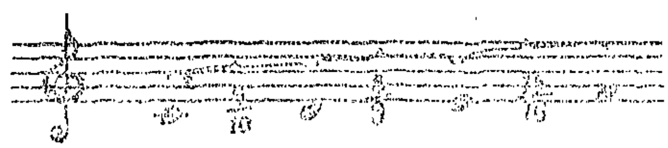
ut ————— ré ————— mi ————— fa

9-19   8-9   15-16

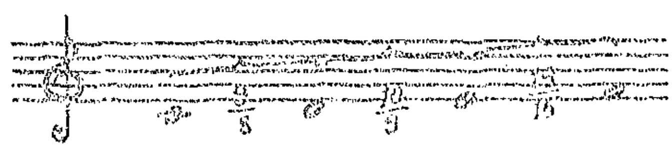
C'est l'ut-ré-mi-fa de Salinas, du père Merenne, de Descartes . . . . . »

En Calculant les intervalles consécutifs de ce tétracorde on trouve:

do re mi fa



On voit bien qu'il n'y a qu'un pas pour atteindre la gamme naturelle harmonique, celle-ci ayant la formule suivante:



Il paraît que Farabi ayant connu la manière persane d'attacher les ligatures du luth et pénétré qu'il était de l'esprit de la gamme diatonique, a eu l'idée de remplacer le premier intervalle 9-10 par le ton majeur diatonique 8-9 et a ainsi formé , comme nous apprend Wadia-Sabra, le tétracorde de la gamme

1) Les artistes persans, nous écrit Farabi, continuaient à leur manière d'attacher la ligature de «wosta» (Mi b) à mi-distance entre celle de (ré) et de (mi) et la «voisine de sabbaba» (rê b) sur le juste milieu entre le sillet et la vosta; ce qui faisait pour l'une 68-81 et pour l'autre 149-162. Cette wosta persane avait le mérite de se rapprocher davantage de la tierce mineure naturelle (5-6), et est toujours restée dans les gammes arabes et persanes. Farabi l'appelle de son ancien nom, «wosta de Fors» (persane). Cette manière empirique des Persans, nous écrit Land, fut imité par la suite par les artistes arabes. Le célébre virtuose Mançour-ibn-Dja'far, surnommé Zalzal mort un siècle et demi avant Farabi, eut le courage de se débarrasser du dualisme traditionnel des tierces mineures et majeures, auquel apparemment il ne voyait pas de raison. Il s'avisa de trancher la différence en plaçant sa wosta, véritable tierce neutre, à distances égales du point adopté par les persans et de la Bencer (mi), ou de 22-27 de la corde entière. La voisine de sabbaba se posait à mi-voie entre cette wosta et le

quelques modifications pour les compléter; en tout cas on doit les considérer comme la base de la musique arabe et persane après l'Islamisme. On peut dire que dans les pays islamiques existent encore des chants de Barbâdh; parce qu'en cette branche d'art les orientaux sont fort consesvateurs»(1)

La gamme naturelle

En ce qui concerne la gamme naturelle qui, selon Wadia-Sabra est inventée par les Arabes, il est fort probable que les Persans l'avaient connue longtemps avant eux. Voici ce que nous apprend Land à ce sujet: (2)

«Al'exception du rabab, tous les instruments à manche décrits par Farabi avaient les divisions en cases marquées sur la touche par des ligatures désignées par le nom persan de «dastân» et faisait l'office de ce qu'on appelle de nos jours les tons de la guitare. Ces tons modernes, scellés dans la touche, doivent être placés une fois pour toutes par le facteu. Ses ligatures, bouts de corde attachés autour du col, dont on trouve la tradition jusque sur nos basses de viole du dernier siècle, se déplaçaient à volonté. C'est pourquoi chaque exécutant était obligé d'en connaître les places précises. Comme l'usage du luth chez les Persans était bien plus ancien que celui des méthodes grecques, on voulait savoir la formule qui avait cours avant l'adoption pour cet instrument de la gamme diatonique ou de Pythagore. A notre grand regret Farabi n'en dit rien. Mais il nous fournit les moyens d'emettre à ce sujet une conjecture fort probable.

De ce qu'il dit de la position de la ligature dite «Wosta Persane», ainsi que de plusieurs autres passages, il résulte que les artistes qui se contentaient des procédés empiriques, croyaient obtenir en partageant en sections égales une longueur de corde peu considérable relativement à la corde entière, des intervalles d'une égalité suffisante pour la pratique. Tant qu'on restait assez près du sillet, ce procédé offrait peu de danger. Or, nous apprenons au chapitre consacré au tambour de Bagdad, que les joueurs de cet instrument avaient commencé aux temps de l'ignorance, c'est-à-dire avant la venue du prophète musulman, par établir des divisions de corde des valeurs 39-40, 38-40, 37-40, 36-40, 35-40 pour atteindre 7-8, fraction caractéristique pour l'instrument en question. Quand nous considérons que le luth appartient à la même famille (3) que les artistes persans avaient conservé

1) Christensen. L'empire des Sassanides. P. 344

2) J. P. N. Land.- Recherches sur l'histoire de la gamme arabe dans les publications du congrès international des orientalistes. Leyde 1885. P. 58

3) C'est ce que nous écrit Farabi dans son livre de la musique au chapitre consacré au tambour de Bagdad: «après avoir traité le luth, nous allons parler des instruments qui lui ressemblent. Celui qui s'en approche de plus près c'est l'instrument appelé le tambour, parce que les sons s'y obtiennent de même par la division des cordes dont il est garni, et qu'il jouit à peu près de la même vogue que le luth, qu'on le traite avec le même soin et qu'on lui attribue la même importance...»

sance». (1)

Les noms persans «Bam» et «Zïr» restés jusqu'à nos jours sur la première et la quatrième corde du luth arabe, continue Farmer, vient de ce qu'avant la conquête de la Perse au VIe siècle Ibn-Messedjah fut envoyé à la cour des Sassanides pour apprendre le chant ainsi que pour jouer du luth, Celui-ci après son retour fit descendre d'un ton et demi la première corde à l'exemple du luth persan et fit ascendre de la même quantité la quatrième corde. Ces deux cordes ont conservé leur nom persan; tandis que les deux cordes intermédiaires n'ont pas changé de nom et s'appellent encore «Mathna» et «Mathlath». Avec ce changement les luths furent accordés en quarte,chaque corde sonnant à la quarte juste de son précédent. Cet exposé est approuvé aujourd'hui par d'autres savants (2).

On en conclut que la base de la musique arabe après l'Islamisme fondée par Ibn-Messedjah vient certainement des idées persanes dont l'accord par quarte nous prouve que la gamme diatonique était déjà accomplie en Perse au temps des Sassanides. D'ailleurs d'après beaucoup d'historiens arabes leur instrument favori Aloude (le luth), avait été inventé par les Persans.

«A la suite d'une tendance vers les sciences et la philosophie, écrit Chahrzouri dans son histoire des philosophes intitulée « Nezhat-el-Arvah», les Persans inventèrent l'étrange instrument nommé Al-oude, qu'on doit préférer à tout autre instrument de musique; et celui qui l'a inventé de peur d'être accusé de frivolité a gardé l'anonymat. Cet instrument n'existait certainement pas au temps de Ptolémée et Nicomac, parce qu'ils n'en parlent pas dans leurs ouvrages. (3)

Cet instrument fut transporté en Espagne par les Arabes et fut répandu ensuite dans toute l'Europe. (4)

Enfin voici ce que Arthur Christensen déduit de ses infatigables recherches de trente ans sur la culture de la Perse au temps des Sassanides:

«. . . . D'après les récits qui nous sont parvenus, on attribue à Bârbadh l'invention des systèmes de la musique persane. Mais en réalité ces systèmes existaient encore avant Bârbadh et ce maître, paraît-il, y a introduit

---

1) Congrès de la mus. arabe 1932. P. 385

2) Grove dict. Vol II P. 175

3) Article sur la musique au temps des Sassanides, écrit par Abas-Eghbal-Achtiani, professeur d'histoire à l'université de Téhéran, paru dans le journal «Kaveh» No 5. 1921. P. 15

4) Les Espagnols appellent cet instrument «Laud» les Français «luth» les Italiens «liuto» les Portugais «Al-aude» les Allemands «laute» et les Anglais «lute». J. S. Bach a écrit trois suites pour cet instrument dont le dernier est en sol mineur,

Rouanet et d'autres savants, n'a pas été changée depuis Farabi.

«La musique arabe, écrit-il, est aujourd'hui ce qu'elle était au siècle de Farabi et, ses caractères essentiels sont restés absolument les mêmes. Elle est, comme autrefois, purement homophonique, essentiellement rythmique, comme autrefois elle repose sur l'usage de petits intervalles et elle se sert des mêmes instruments. (1)

Dans l'introduction du Catalogue des instruments de musique appartenant au musée de South-kensington, Carl Engel, l'éminent savant anglais, écrit:

«Les Persans paraissent avoir adopté à une époque assez reculée, des intervalles plus courts que le demi-ton. Quand les Arabes firent la conquête du pays, ses habitants avaient atteint un degré de civilisation supérieur à celui de leurs nouveaux maîtres. Ces derniers trouvèrent en Perse le culte de l'art musical bien plus avancé, et les instruments de musique plus perfectionnés qu'ils ne connaissaient eux-mêmes. Bientôt ils adoptèrent les instruments persans et il n'y a nul doute que le système musical décrit par les plus anciens de leurs auteurs, dont on ait les écrits sur la théorie de l'art, ne soit basé sur un système persan plus antique.» (2)

Le Docteur M. H. G. Farmer (3) considère l'origine de la musique arabe et persane comme dérivant de la musique de l'ancien sémite, qui avait aussi l'influence sur la musique grecque. Il accepte que notre première connaissance sur la musique arabe vient de Farabi et la gamme qu'il a décrite pour le tambour de Bagdad, et qui diffère considérablement des autres gammes jouées sur d'autres instruments, était sans doute celle qui était appliquée sur cet instrument au temps de «Djahélya» et on peut la considérer comme l'origine des gammes arabes avant l'Islamisme.

On conclut immédiatement des idées de Farmer, que la musique arabe après l'Islamisme, n'yant pas été basée sur la gamme de tambour de Bagdad, gamme caractérisant la musique arabe avant l'Islamisme, est fondée sur les gammes de Farabi jouées sur d'autres instruments, en usage dans les provinces de la Perse.

«La limite de la gamme arabe avant l'Islamisme, ajoute plus loin Farmer, ne dépassait pas une octave. Sa transformation en gamme de deux octaves fut accomplie à l'exmple du luth persan à la fin du 2e siècle, époque où Ibn-Messedjah, après son retour de la Perse, essaya de former la musique arabe sur un fonds méthodique et scientifique dont il avait pris connais-

1) Ouvrage cité p. 2681

2) Catalogue des instruments de musique, 2e édition. Londre 1874 P. 60

3) M. H. G. Farmer de Scotland. Chef de la commission des recherches sur l'histoire de la musique arabe du congrès de la musique arabe en Egypte. 1932, l'auteur de deux récents ouvrages très inportants. Premier, l'histoire de la musique arabe. Deuxième, une traduction de Raçael-Magrebi.

qu'ils avaient de la mesure poétique. Tout porte à croire qu'ils firent de même en musique. Mais, si nous avons encore des fragments relatifs au-Hédja,à la satire des Bédouins, si nous possédons le recueil des sept-Moallaqat, écrits par le roi Imrou-aul-Quais, et d'autres poètes, si nous connaissons Nabigha, le poète de cour, etc, il ne nous est rien parvenu de la musique des Bédouins. Tout ce que nous pouvons admettre, conclut Jules Rouanet, c'est qu'une certaine musique existait déjà, qu'elle était pratiquée pour donner une enveloppe mélodique aux poésies des nomades et des citandins. Ses intervalles paraissent différents des nôtres et aussi de ceux des périodes suivantes plus connus. On se la figure trés simple, se mouvant sur une échelle peu étendue, une quarte ou une quinte, comme celle qu'on entend encore sous la tente des bédouins. Cette musique avait des formules et des bases différentes de celle de la période après l'Islamisme. (1)

Et pour démontrer sa thèse Jules Rouanet prend Farabi comme témoin du *Xe siècle et écrit comme suit:*

«Farabi du Xe siècle a décrit soigneusement les instruments qui étaient en usage à son temps, et il a receuilli une partie des traditions anciennes *pour leur opposer les régles qu'il voulait introduire; quand il parle de la* gamme païenne, des ligatures païennes, on peut penser qu'il entend nous *édifier sur les pratiques musicales antérieures à la période islamique consérvées encore et différentes de la codification qu'il parait vouloir introduire.*

Entre les instruments comme le luth, le tambour de Bagdad, le tambour du Khorasan celui de Chiraze, le Rabab, le Mésemar, le Do-naï, le Sournaï, etc, décrits soigneusement par Farabi, il y a seulement le tambour de Bagdad dont les ligatures sont qualifiées de païennes, ainsi que les airs exécutés sur cet instrument au moyen des deux gammes païennes qui différaient complètement de celles exécutées sur d'autres insrruments de son temps. Voici les deux gammes modales anciennes, que Farabi doit avoir retouchées d'après ses idées modernes représentées par les séries: (2)

9-8,	8-7,	9-8,	28-27,	8-7,	9-8,	28-27
9-8,	8-7,	8-7,	49-48,	8-7,	8-7,	49-48

.................................»

On doit conclure par là que les gammes jouées sur d'autres instruments, comme le luth, le tambour du Khorassan, le tambour de Chiraz, etc, qui n'étaient pas qualifiées de «paiennes» chez Farabi, étaient certainement celles qui étaient jouées dans tous les coins de la Perse, auxquels la plupart de ces instruments sont attribués. Ces gammes, toutes différentes de celles de la période préislamique, constituent la principale base de la musique arabe du temps de Farabi jusqu'à nos jours, la musique qui, d'après Jules

1) Encyclopédie, l'histoire de la musique arabe, P. 2684
2) Ouvrage cité p. 2684

théories sont portées au compte de la musique arabe.

On voit, non sans quelque étonnement, que dans l'Encyclopédie de la musique du Conservatoire de *Paris, la partie la plus insignifiante est consacrée* à l'histoire de la musique persane. On y lit 268 pages sur la musique arabe, 120 pages sur la musique turque et sur la musique persane, la mère de la musique arabe et turque, seulement 18 pages dont une page et demie pour notre ancienne musique jusqu'au temps des Safavides, c'est-à-dire pour plus de 30 siècles.

III. La source principale de la musique arabe après l'Islamisme. -Celle qui était l'objet des études des savants européens est la musique persane au temps des Sassanides.

Les orientalistes n'ont pas su trouver des documents suffisants pour éclaircir la base de la musique arabe avant l'Islamisme. Beaucoup d'historiens font dater la littérature et les arts musulmans depuis l'apparition du Prophète *et affirment que jusqu'à ce moment historique, le peuple arabe avait vécu* dans la Djahelya, la «période d'ignorance». Mais certains admettent que le mot «Djahelya» ne peut s'appliquer qu'à une ignorance religieuse et par contre pour la musique commt pour la littérature, les tribus du Hedjaz et du Yemen, possédaient avant l'Islamisme un fonds déjà bien localisé. Ce fonds devrait remonter jusqu'aux Hébreux, aux Assyriens et aux Egyptiens.

«Il est incontestable, écrit jules Rouanet, que la musique arabe n'est pas et n'a pas été un art autogène, ne devant rien à d'autreé peuples.» (1)

Cl. Huart, fait remarquer, que le Bédouin avant l'Islamisme avait certainement son chant et sa poésie.

«En dressant la mesure de sa récitation, écrit-il, la longue file de chameaux redressait la tête, relevait le pas, accélérait la marche. Cet animal stupide et vindicatif est en quelque degré, accessible à la musique, tout au moins au rythme. Les quatre pas lourds de sa marche fournirent la mesure, et l'alternative des syllabes brèves et longues de la langue parlée donna les temps successifs de cette mesure. Ce fut le «hoda», le chant du chamelier conducteur de la caravane.» (2)

«La poésie et la musique des *Arabes, écrit Jules Rouanet, sont nées* toutes les deux et à peu près en même temps au désert; et même avant que Al-Khalil (3) eût conçu au VIIIe siècle l'idée d'une métrique, en entendant les ouvriers batteurs de fer frapper l'enclume en cadence, les Arabes avaient fait des vers sans en connaître les lois autrement que par le sentiment inné

---

1) Encylopédie, Histoire de la musique arabe P. 2682

2) Cl. Huart (1854-1926) C.f. Littérature arabe.

3) Al Khalil (Mort à Damas 170. h): un livre sur le rythme et un livre sur les modes.

manière merveilleuse. Pour ma part *je lui rends toute justice*, et *j'ai vu* des *européens, trés rebelles à la musique persane*, tomber également en admiration en l'écoutant exécuter des airs russes arrangés par lui pour son instrument. Il joue avec une âme, avec un sentiment merveilleux et dans tous les pays du monde Ali-Akbar serait un grand artiste...» (1)

II. L'abondance des recheches sur la Musique arabe.

De nombreux savants européens se sont occupés de la musique arabe. Peut-être l'influence politique et l'abondance des documents et matériaux en fût la cause principale. Mais ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'après des recherches minutieuses, la plupart d'entre eux se sont vus obligés de considérer la musique arabe comme ayant pour base la musique persane; et malgré cela presqu'aucun d'entre eux n'a su ou voulu, paraît-il, continuer ses recherches jusqu'à la nôtre; n'eût-ce été que pour les compléter. Ce qui est *surtout regrettable* c'est qu'ils ont compté parmi les auteurs arabes, les savants persans comme Mohammad-Zakaria-Razi (2), Abou-Naçr-Mohammad-Farabi (3), Abaul-Hassan-Barmaki (4) Abou-Ali-Sina (5) Khadjé-Nassiré-Toussi (6), Abou-Abdollah-Mohammad-Kharazmi (7), Safyéd-din Ormavi (8) Mohammad Amoli (9) Qautbéd-din Mahmoud Chirazi (10)etc, qui à cause de l'influence religieuse et politique des Arabes ont écrit la plupart de leurs œuvres sur la musique en arabe. Et si on trouve trés rarement chez les européens quelques études, sur la musique persane, on n'y voit presque jamais *les noms de ces savants ni leurs point de vue sur la musique. Toutes leurs*

1) Le comte de Gobineau, Trois ans en Asie. Paris 1859 P. 226.
2) Mort en 311, H.: Un traité de musique et un traité de chant.
3) (259-339H): Kétab al Mousiqa (le livre de la musique. Kosegarten, célébre musicologue, lui attribue un autre livre nommé Madjal-al-Musique qu'on n'a pas encore trouvé.
4) L'auteur du Livre des joueuses de tambour. Xe siecle.
5) (370-428, H.): Traité de la musique dans le 12e Ressala de son ouvrage intitulé Asch Chéfa, (La guérison)
6) Un ouvrage sur la musique.
7) Dit aussi le Scribe: Encyclopédiste. Traité de la musique dans le «vocabulaire de termes techniques pour les personnes qui copient les livres». Kitab-mafatihal'olum, «livre des clefs des sciences » XIIe siècle.
8) Dit aussi Abdol-Maumen (mort en 656, H): Rissalatach-Charafiat, «Epitre à Charafed-din» et Kitab-el Advar, «livre des périodes» son (traité des rapports musicaux) a pris le nom de Charafed-din Haroun, à qui il l'avait dédié.
9) Mort en 716 H: Un livre sur la musique
10) Mort en 710 H. Dorrat-ut-tadje contient une partie consacrée à la musique.

était inventée pour célébrer la prise, en Egypte par le général Chahr-baraz (qui sied à l'empire), du trésor que l'empereur romain de Constantinople avait fait embarquer sur des navires jetés par le vent à la côte (1). Il signale le haut rang que les musiciens, chanteurs et virtuoses, occupaient à la cour des Sassanides. Pour célébrer l'inauguration d'une digue sur le Tigre, *écrit-il*, Chosroès II convoqua les musiciens en même temps que les Satrapes (2).

Mazdak, nous explique Christensen, fondateur d'une fameuse secte religieuse se figurait Dieu comme le roi Chosroès I, ayant devant lui quatre forces spirituelles, correspondant aux quatre personnages qui se tiennent debout devant le roi; les trois premiers, sont des hauts fonctionnaires, le quatrième est le musicien. Il en faudrait conclure que la musique qui occupait un rang si important dans le service divin des Mazdékistes, était très goûtée du peuple de la Perse, ce à tel point qu'on a pensé lui donner une place dans la hiérarchie céleste.

Les voyageurs et les écrivains, qui sont venus chez nous et ont écrit des livres sur notre pays, citent, à peu près de la même manière, des récits dépourvus de détails techniques et scientifiques sur notre musique.

(Les musiciens du roi, nous écrit Chardin, sont toujours non seulement des plus habiles du royaume à chanter et à toucher des instruments, mais aussi les meilleurs poètes du pays. Ils chantent leurs propres pièces. » (3)

Chardin a décrit les instruments en usage à son époque. (XVIIe siècle - dynastie des Safavides), et même noté quelques airs dont on trouve un seul reproduit dans le dictionnaire de musique de J. J. Rousseau. (4)

Le P. Raphaël du Mans et Mm. Jane Dieulafoy parlent de naqqareh Khaneh (maison des timbales) qu'ils ont vue à Ispahan, et des musiciens, appointés par le roi, qui s'appelaient naqqarétchis et qui composaient un orchestre saluant le lever et le coucher du soleil sur l'une des terrasses placée au-devant du palais d'Ali-qapou. (5)

M H. Binder nous cite de la même façon l'orchestre composé par des naqqaretchis qu'il a vu et entendu jouer à Kermanchah, chef-lieu de la province appelée aujourd'hui du même nom.

Le comte de Gobineau apprécie les trois artistes qu'il a entendus à Téhéran: Aly-Akbar, joueur de târ, Khoschnavaz joueur de Kemanjeh, Mohammad-Hassan joueur de Santour. «Il y a Aly-Akbar, écrit-il, que les persans appeleraient volontiers le divin, et qui en effet joue du târ d'une

1) A. Christensen, l'empire des Sassanides, le peuple, l'état, la cour. P. 105
2) Même ouvrage P. 31
3) Chardin. Voyages en perse éd. de 1740. t. II.P.105
4) J.J. Rousseau, le Dictionnaire de musique P.400, planche IV.
5) Le P. Raphaël du Mans. Estat de la Perse. P.123

LA MUSIQUE PERSANE AU TEMPS DES SASSANIDES EST LA BASE PRINCIPALE DE LA MUSIQUE ARABE.

1. Rareté des recherches sur la musique persane.

Parmi les savants occidentaux et les orientalistes on trouve très peu qui se soient occupés de la musique persane. Peut-être, à cause de la rareté des documents et la difficulté des recherches, on n'a pas voulu, paraît-il, se livrer à une étude qu'on ne croyait pas aboutir à un résultat appréciable.

Néanmoins on peut nommer quelques uns, surtout parmi les orientalistes, qui malheureusement se sont bornés à nous citer des faits d'ordre tout à fait historique, qui au point de vue scientifique et musicale n'ont presqu'aucune valeur.

Ed. G. Browne, éminent orientaliste anglais, nous parle de Sarkache et Bârbadh célèbres chanteurs et compositeurs de la cour de Chosroès, II, Parwiz; ainsi que du répertoire de 360 mélodies que le second avait composées pour le banquet du roi, une pour chaque jour de l'année), parmi lesquelles on peut citer Takht-é-Ardéchir (le trône d'Ardéchir), Nowrouz-é-Bozorg (la grande fête du printemps), Sarv-é-Sehi (le cyprès élancé, Rochan-Tchéragh (la lampe brillante) Zir-é-Kaiçarân (la haute-contre des Césars), Haft Guandj (les sept trésors), etc. Il nous cite la mélodie composée et chantée par Bârbadh qui eut l'effet d'attirer l'attention du roi sur la mort de Chab-diz, (couleur de nuit) intelligent et beau cheval favori du roi (1)

A. Christensen, célèbre orientaliste danois nous parle des 30 formes de modulations inventées par ce même Bârbadh, une pour chaque jour du mois dont l'une, appellée Gandj-é-bâdâward (le trésor apporté par le vent),

1) Edw. G., Browne, A Literary history of Persia t.I.P.17. Chosroès II avait un cheval noir nommé Chab-diz, intelligent et beau entre tous; le roi l'aimait tellement qu'il jura de faire tuer celui qui annoncerait la nouvelle de sa mort, Quant ce facheux événement se produisit, le grand écuyer pria Bârbadh d'en informer le roi au moyen d'un chant, dont Chosroès comprit l'intention; il s'écria: «Malheur à toi. Chabdiz est mort.–C'est le roi qui l'a dit,» répliqua le musicien; ainsi celui-ci évita le sort réservé au porteur de mauvaises nouvelles et releva le roi de son serment. Ce récit fut mis en vers par Khaledé-Fayaz, poète arabe, mort en 718, avant Hamédani et Tha'alebi.

elles quand elles sont jouées à la suite l'une de l'autre, et ne consonnent pas quand elles sont produites simultanément.»

Par cette étude si intéressante Wadia-Sabra a voulu conserver exclusivement pour les Arabes, l'honneur de la découverte de la gamme physique; ainsi que l'initiative de la création de la science harmonique. Voici par quels termes il finit sa brochure: «Il serait donc souhaitable que l'on donnât à la musique arabe la place d'honneur qui lui est due; et que les grands centres musicaux de l'Europe proclamassent la théorie arabe comme la vraie base de la musique moderne,...»

En m'associant aux souhaits de M. Wadia-Sabra, je veux attirer son attention ainsi que celle de mes lecteurs sur les points suivants:

1) Serait-il réellement juste de considérer Farabi et Safiyed-din, l'un et l'autre grands philosophes de leur temps, comme étant de nationalité arabe et ceci pour le seul fait qu'ils ont, comme beaucoup d'autres, pour des raisons politiques et religieuses, choisi la langue arabe pour écrire leurs ouvrages?

2) En admettant même leur origine arabe, ne doit-on pas chercher les bases de leurs théories dans la civilisation persane?

Dans la présente brochure mon but n'est pas de fixer l'exacte origine de Farabi (1) et de Safiyrd-din (2), mais je me propose de montrer qu'en ce qui concerne la théorie de la gamme et de ses intervalles, la musique arabe se base sur l'art des Sassanides et doit beaucoup à la musique persane. Pour cela je m'appuierai également sur les ouvrages des théoriciens d'occident et d'orient mentionnés d'ailleurs pour la plupart par wadia-Sabra. Une fois cette question demontrée, on doit par voie de conséquence admettre, que c'est aux persans que revient l'honneur de la découverte de la gamme harmonique, ainsi que les premières idées qui ont conduit à la création de la science harmonique.

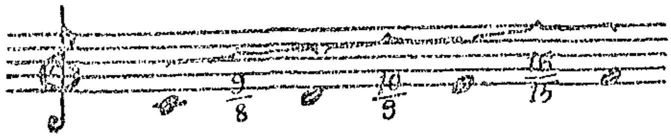
M. Barkéchely.

---

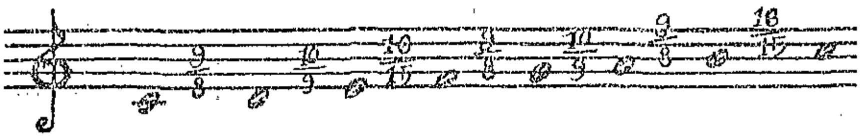
1) A la page 23 de son ouvrage, Wadia-Sabra admet que Farabi est né à Wassij (Perse); mais il parait qu'il ne le considère pas comme une preuve suffisante pour admettre Farabi comme persan plutôt qu'arabe.

2) Safiyed-din Ormavi est né à Oroumiah l'une des villes d'Azarbayédjan (Perse) et non pas à Bagdad comme l'affirme Wadia-Sabra à la page 11 de son ouvrage.

En renversant ces intervalles Farabi obtint au Xe siècle la formule majeure dans la quarte:



Enfin Safiyéd-din au XIIIe siècle acheva la gamme physique à l'octave:



Wadia-Sabra nous assure que parmi les 48 tonalités indiquées par Safiyéd-din, on en trouve 11 ayant leur sensible à distance d'un demi-ton 16-15 à l'octave; c'est-à-dire le demi-ton physique moderne; et surtout dans la tonalité de «Madjless-Afrouze» on voit justement les rapports de la gamme physique selon le système de la justesse absolue.

«*Ainsi*, *conclut* Wadia-Sabra, *les Arabes peuvent donc* revendiquer, non sans quelque orgueil, l'honneur d'avoir, les premiers, découvert le véritable majeur basé sur la tierce naturelle dont ils ont, dès le Xe siècle, constitué intégralement la gamme physique; alors que ce n'est qu'au XVIe que Giozeffe Zarlino est venu démontrer la supériorité de cette gamme découverte quatre cents ans auparavant par les Arabes.»

En 1923 Wadia-Sabra, se propose de démontrer à la Salle Pleyel à Paris, dans une conférence présidée par le maître Alfred Bruneau, que la musique arabe était la base de la science harmonique. En voici quelques extraits:

«Par accouplement, écrit Farabi au Xe siècle (d'Erlanger la Mus, arabe vol 1, p, 39) nous entendons l'association de deux ou plusieurs notes (jouées simultanément, harmonie) et par combinaison celle des notes envisa-ées dans l'ordre où elles parviennent à l'oreille. La perfection d'un accouplement, d'une combinaison ressort de la relation des notes entre elles.»

Remplaçons le mot «perfection» par «consonance» et nous obtiendrons une consonance harmonique entre les intervalles appartenant à un même accord et une consonance mélodique entre un degré d'une gamme et un autre degré.

Deux siècles après Farabi, Safiyéd-din fait ressortir à nouveau cette consonance *mélodique: (d'Erlanger, la Mus, arabe, vol III p, 237).*

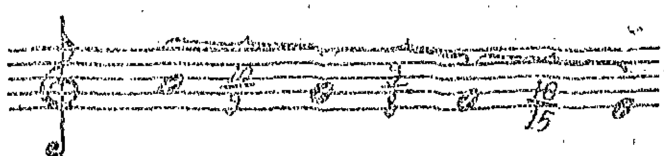
«Il est des intervalles, écrit-il, dont les deux notes consonnent entre

PREFACE

J'ai eu l'occasion, il n'y a pas longtemps de parcourir un ouvrage très intéressant intitulé « la musique arabe, base de l'art occidental», écrit par Wadia-Sabra (1), directeur du Conservatoire national du Liban. L'auteur a voulu montrer que les deux gammes, diatonique et physique, qui constituent la base de la musique occidentale, existaient au temps de Farabi dans la musique arabe.

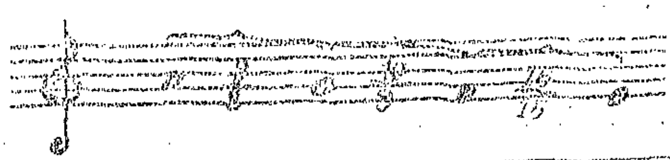
En effet, la gamme diatonique était en usage du temps d'Ishaq-é-Moucéli (2) VIIIe siècle, alors que depuis Farabi, Xe siècle, il y eut une tendance vers l'emploi de la gamme physique, dont Farabi, *et non pas Zarlin*, doit être considéré sans doute comme le vrai créateur. Enfin Safiyéd-din, au XIIIe siècle, a complété cette gamme physique proposée par Farabi et l'a mise en usage dans les systèmes arabes de musique. Voici l'évolution de cette gamme:

Didyme avait démontré dès l'an 60 après J.C. l'existence du petit ton 10-9; mais il l'a placé avant le grand ton 9-8.



Cette erreur fut corrigée par Claude Ptolémée, célébre astronome grec, au IIe siècle. Le tétracorde s'est constitué depuis, d'après les rapports: 9-8, 10-9, 16-15.

Ptolémée, en décrétant que le ton majeur 9-8 doit précéder le ton mineur 10-9, obtint pour la quarte la formule suivante:



1) Directeur du Conservatoire du Liban, et chef de la Délégation libanaise au congrès de la musique arabe en Egypte, en 1932.

2) Issu d'une noble famille persane, né en 767 de J.C. Il avait reçu des leçons de son père, de Mansour Zalzal, de la chanteuse Atiké, fille de Chahdé. Il était versé dans toutes les connaissances, poète, chanteur, instrumentiste et compositeur. (Encyclopédie de la musique)

UNIVERSITE DE TEHERAN

L'ART SASSANIDE

Base de

La Musique Arabe

Mehdi Barkechely

1947

Presses Universitaires

Téhéran

(13)

UNIVERSITE DE TEHERAN

L'ART SASSANIDE

Base de

La Musique Arabe

Mehdi Barkechely

1947

Presses Universitaires
Téhéran